

„4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI"

Rumuńska Złota Palma: ROZMOWA Z CRISTIANEM MUNGIU
Aktorka, którą kochamy: DANUTA SZAFLARSKA
Ennio Morricone: FILMOWE FASCYNACJE KOMPOZYTORA
Z jesiennego repertuaru: KATYŃ, NIE MÓW NIKOMU, MIASTO SŁOŃCA

KINO

7,50 Zł (W TYM 0% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

10
PAŹDZIERNIK
2007

NAKŁAD 10.000 EGZ.



ZŁOTE LWY: MIĘDZY ZABAWĄ A POWAGĄ
„SZTUCZKI" ANDRZEJA JAKIMOWSKIEGO

DAMIAN UL

ATAK NA KINA 26 PAŹDZIERNIKA

REŻYSERIA
DANI LEVY

KOMEDIA O
UPADKU

KANDYDAT DO
NAGRODY PUBLICZNOŚCI
FilmFest
Warszawa
23. Warszawski Międzynarodowy
Festiwal Filmowy 12-21.10.2007
Warsaw International FilmFest

ADOLF H.

JA WAM POKAŻĘ!

MARTIN
Freeman

MACIEJ
Zakościelny

AGATA
Buzek

ANDRZEJ
Seweryn

KRZYSZTOF
Pieczyński

w ekstrawaganckim obrazie

Petera Greenawaya

Nightwatching

W KINACH OD 2 LISTOPADA







MEDIA





Na podstawie bestsellerowego kryminału

Harlana

COBENA

NIE MÓW NIKOMU

A FILM BY GUILLAUME CANET

MARINA HANDS PHILIPPE LEFEBVRE GILLES LELLOUCHE JALIL LESPERT OLIVIER MARCHAL FLORENCE THOMASSIN BRIGITTE CATILLON

SCENARIO, ADAPTATION & DIALOGUES GUILLAUME CANET ET PHILIPPE LEFEBVRE BASE SUR LE LIVRE « TELL NO ONE » DE HARLAN COBEN MUSIQUE ORIGINALE -M- PRODUIT PAR ALAIN ATTAL

w kinach od 12 października

www.niemownikomu.pl

KINO
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ
NR 484 ROK XLI PAŹDZIERNIK 2007

NR 10 PAŹDZIERNIK 2007

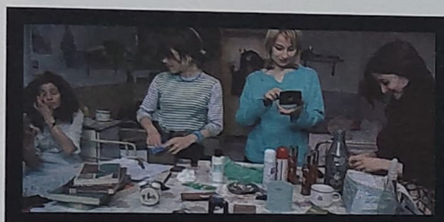
NA OKŁADCE: DAMIAN UL W FILMIE „SZTUCZKI" ANDRZEJA JAKIMOWSKIEGO DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT





„SZTUCZKI"

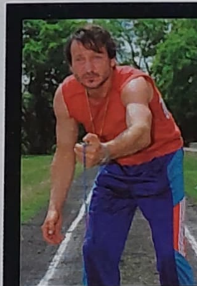
wydarzenia:



„4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI"

Ponieważ aborcja była za Ceausescu zakazana, wielu ludzi – stosując nadzwyczaj pokrętną logikę – uważało, że usunięcie ciąży jest aktem rebelii przeciw systemowi.

Lubię takich połamańców. Takich, po których widać, że za tą szorstkością na zewnątrz kryją się gigantyczne, nieodkryte pokłady wrażliwości.



„WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE"

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 58



„KATYŃ" FOT. FABRYKA OBRAZU

POLSKA WEDŁUG WAJDY
PIOTR WOJCIECHOWSKI

Wiem, co mu się udało – jeszcze raz pokazać, że Polska jest arcydziełem. Pójdzie „Katyń" do polskich kin w dwustu kopiach eksploatacyjnych. Nie dokona żadnego cudu – ot, sprawi tylko, że płowiejące słowa „nie zginęła, póki my żyjemy" odświeżą swój sens.
(fragment recenzji ze str. 59)

Ponadto w numerze:

KINO ŚWIAT i **Radio ZET** polecają



WENECJA 2007
Prix Europa Cinema
Prix Lanterna Magica

o samochodach, kobietach i miłości





w kinach od 26 października

Film Andrzeja Jakimowskiego, twórcy „Zmruż oczy"

SZTUCZKI

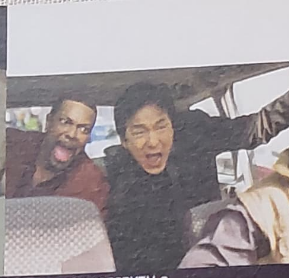
produkcja Zjednoczenie Artystów i Rzemieślników Sp. z o.o. **koprodukcja** Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Telewizja Polska S.A., Canal+ Cyfrowy, Opus Film, **przy wsparciu** Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej **występują** Damian Ul, Ewelina Walendziak, Rafał Guźniczak, Tomasz Sapryk, Iwona Fornalczyk Joanna Liszowska **muzyka** Tomasz Gąssowski **dźwięk** Maria Chilarecka, Aleksander Musiałowski **montaż** Cezary Grzesiuk **zdjęcia** Adam Bajerski **producent** Andrzej Jakimowski **scenariusz i reżyseria** Andrzej Jakimowski

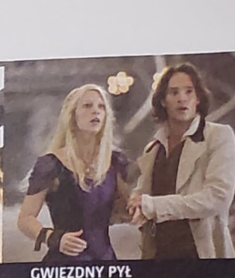
ZAiR  TELEWIZJA POLSKA CANAL+ opus film  KINO ŚWIAT

  A4 STOPKLATKA.PL dobre wnętrze FILM EXKLUSIV EMPiK Gazeta studencka polki.pl gazeta ams WP.PL


OPOWIEŚCI CYGAŃSKIEGO TABORU

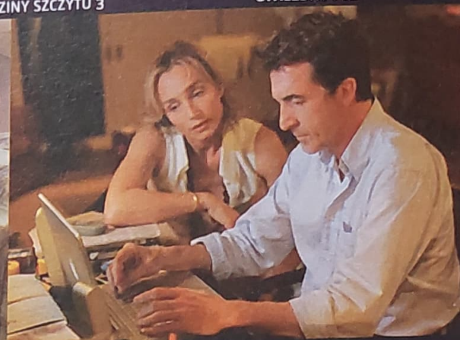

NIEZNAJOMA


GODZINY SZCZYTU 3


GWIEZDNY PYŁ

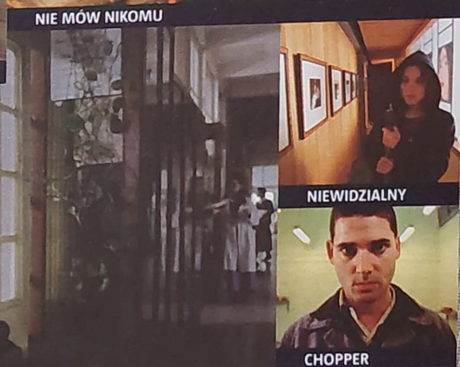

ODWAŻNA

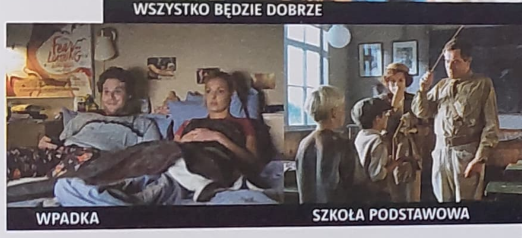

GRINDHOUSE VOL. 2. PLANET TERROR

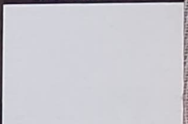

NIE MÓW NIKOMU


WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE


4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI


NIEWIDZIALNY


WPADKA SZKOŁA PODSTAWOWA


CHOPPER

repertuar. PREMIERY W PAŹDZIERNIKU

05.10

NIEWIDZIALNY
THE INVISIBLE

REŻ. DAVID S. GOYER. WYK. JUSTIN CHATWIN, MARGARITA LEVIEVA, CHRIS MARQUETTE, MARCIA GAY HARDEN. USA 2007. FILM FORUM. 97'

Thriller. Uwięziony między światem żywych i umarłych nastolatek musi odkryć, co się z nim stało, by móc powrócić do swojego życia.

4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI
4 LUNI, 3 SAPTAMANI SI 2 ZILE

REŻ. CRISTIAN MUNGIU. WYK. ANAMARIA MARINCA, LAURA VASILIU, VLAD IVANOV, ALEXANDRU POTOCEAN. RUMUNIA 2007. GUTEK FILM. 113'

Recenzja str. 63

OPOWIEŚCI CYGAŃSKIEGO TABORU
WHEN THE ROAD BENDS: TALES OF A GYPSY CARAVAN

REŻ. JASMINE DELLAL. USA 2006. KRAKOWSKA FUNDACJA FILMOWA. 110'

Recenzja str. 75

NIEZNAJOMA
LA SCONOSCIUTA

REŻ. GIUSEPPE TORNATORE. WYK. KSENIA RAPPOPORT, ANGELA MOLINA, MICHELE PLACIDO. WŁOCHY 2006. SPI. 118'

Recenzja str. 73

CHOPPER
REŻ. ANDREW DOMINIK. WYK. ERIC BANA, SIMON LYNDON, DAVID FIELD. AUSTRALIA 2000. VIVARTO. 94'

Dramat. Historia mordercy oparta na jego bestsellerowej autobiografii.

WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE
REŻ. TOMASZ WISZNIEWSKI. WYK. ROBERT WIĘCKIEWICZ, ADAM WERSTAK, IZABELLA DĄBROWSKA. POLSKA 2007. ITI CINEMA. 98'

Recenzja str. 69

ODWAŻNA
THE BRAVE ONE

REŻ. NEIL JORDAN. WYK: JODIE FOSTER, TERRENCE HOWARD, NAVEEN ANDREWS. USA-AUSTRALIA 2007. WARNER BROS. 119'

Recenzja str. 64

WPADKA
KNOCKED UP

REŻ. JUDD APATOW. WYK. KATHERINE HEIGL, SETH ROGEN, PAUL RUDD. USA 2006. UIP. 129'

Komedia. Dwoje młodych i nieodpowiedzialnych postanawia dojrzeć dla dobra dziecka, owocu wspólnie spędzonej nocy.

12.10

GWIEZDNY PYŁ
STARDUST

REŻ: MATTHEW VAUGHN. WYK: CHARLIE COX, ROBERT DENIRO, MICHELLE PFEIFFER, RUPERT EVERETT. USA 2007. UIP. 130'

Recenzja str. 77

GODZINY SZCZYTU 3
RUSH HOUR 3

REŻ. BRETT RATNER. WYK. CHRIS TUCKER, JACKIE CHAN, ROMAN POLANSKI. USA 2007. WARNER BROS. 90'

Komedia akcji. Detektyw James Carter i inspektor Lee wracają, by rozprawić się z chińską triadą w Paryżu.

GRINDHOUSE VOL. 2. PLANET TERROR
REŻ. ROBERT RODRIGUEZ. WYK. FREDDY RODRIGUEZ, ROSE MCGOWAN, NAVEEN ANDREWS. USA 2007. KINO ŚWIAT. 105'

Recenzja str. 66

NIE MÓW NIKOMU
NE LE DIS A PERSONNE

REŻ. GUILLAUME CANET. WYK. FRANCOIS CLUZET, MARIE-JOSEE CROZE, ANDRE DUSSOLLIER, KRISTIN SCOTT-THOMAS. FRANCJA 2006. BEST FILM. 125'

Recenzja str. 74

SZKOŁA PODSTAWOWA
OBECNÁ ŠKOLA

REŻ. JAN SVĚRAK. WYK. JAN TŘISKA, ZDENEK SVĚRÁK, LIBUSE ŠAFRÁNKOVÁ. CZECHY 1991. ART HOUSE. 100'

Nominowany do Oscara pełnometrażowy debiut Jana Sěraka: rozgrywająca się tuż po wojnie historia nauczyciela, który ma słabość do młodych kobiet.



SZTUCZKI



HALLOWEEN

TRANSFER

ADOLF H. – JA WAM POKAŻĘ



MIASTO SŁOŃCA



PORA UMIERAĆ



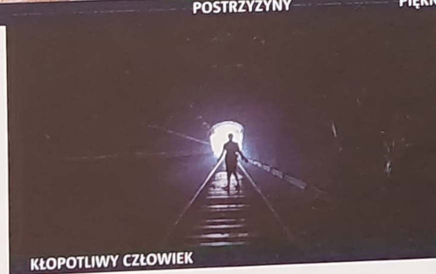
KELNERKA



POSTRZYŻYNY



PIĘKNOŚĆ W OPAŁACH



KŁOPOTLIWY CZŁOWIEK



NIE MA TAKIEGO NUMERU



RATATUJ



IMIENNIK

repertuar.

PREMIERY W PAŹDZIERNIKU

19.10

IMIENNIK

THE NAMESAKE

REŻ. MIRA NAIR. WYK. IRFAN KHAN, KAL PENN, TABU, JACINDA BARRETT. INDIE-USA 2006. IMPERIAL CINEPIX. 122'

Recenzja str. 68

NIE MA TAKIEGO NUMERU

REŻ. BARTOSZ BRZESKOT. WYK. JAN MACHULSKI, JAN NOWICKI, MARCIN WIERCICHOWSKI, AGNIESZKA ĆWIK. POLSKA 2005. VIVARTO. 108'

Recenzja str.65

POSTRZYŻYNY

POSTŘIŽINY

REŻ. JIŘI MENZEL. WYK. MAGDA VÁSÁRYOVÁ, JIŘÍ SCHMITZER, JAROMÍR HANZLÍK. CSRS 1981. ART. HOUSE. 97'

Adaptacja prozy Bohumila Hrabala: piękna żona zarządcy browaru budzi niepokój w męskich sercach w całej okolicy.

PIĘKNOŚĆ W OPAŁACH

KRÁSKA V NESNÁZÍCH

REŻ. JAN HŘEBEJK. WYK. ANNA GEISLEROVÁ, ROMAN LUKNÁR, JANA BREJCHOVÁ, JIŘÍ SCHMITZER. CZECHY 2007. GUTEK FILM. 110'

Recenzja str. 78

RATATUJ

RATATOUILLE

REŻ. BRAD BIRD. USA 2007. FILM FORUM. 110'

Animowany. Opowieść o szczurku, który chce zostać szefem kuchni w Paryżu.

26.10

KELNERKA

WAITRESS

REŻ. ADRIENNE SHELLY. WYK. KERI RUSSELL, NATHAN FILLION, CHERYL HINES, ADRIENNE SHELLY. USA 2007. IMPERIAL CINEPIX. 107'

Komedia. Nieszczęśliwa w małżeństwie ciężarna kelnerka szuka sposobu na odmianę swego życia.

PORA UMIERAĆ

REŻ. DOROTA KĘDZIERZAWSKA. WYK. DANUTA SZAFLARSKA, KRZYSZTOF GLOBISZ, MARTA WALDERA. POLSKA 2007. BEST FILM. 110'

Recenzja str. 81

SZTUCZKI

REŻ. ANDRZEJ JAKIMOWSKI. WYK. DAMIAN UL, EWELINA WALENDZIAK, TOMASZ SAPRYK, RAFAŁ GUŹNICZAK. POLSKA 2007. KINO ŚWIAT. 95'

Recenzja str. 62

HALLOWEEN

REŻ. ROB ZOMBIE. WYK. MALCOLM MCDOWELL, BRAD DOURIF, TYLER MANE, SHERI MOON. USA 2007. KINO ŚWIAT. 109'

Horror. Dziewiąty film z kultowego cyklu: psychopatyczny morderca ucieka ze szpitala psychiatrycznego, by ponownie mordować swoich dawnych sąsiadów.

ADOLF H. – JA WAM POKAŻĘ

MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER

REŻ. DANI LEVY. WYK. HELGE SCHNEIDER, ULRICH MÜHE, SYLVESTER GROTH, ADRIANA ALTARAS. KURT. NIEMCY 2007. MONOLITH PLUS. 89'

Czarna komedia: Adolf Hitler jako nieudacznik i kompletny ignorant.

MIASTO SŁOŃCA

GHOSTS OF CITE SOLEIL

REŻ. ASGER LETH. DANIA-USA 2006. AGAINST GRAVITY. 88'

Recenzja str. 79

KŁOPOTLIWY CZŁOWIEK

DEN BRYSOMME MANNEN

REŻ. JENS LIEN. WYK. TROND FAUSA AURVAAG, PETRONELLA BARKER, PER SCHAANING. ISLANDIA-NORWEGIA. VIVARTO. 95'

Recenzja str. 80

TRANSFER

RENDITION

REŻ. GAVIN HOOD. WYK. REESE WITHERSPOON, JAKE GYLLENHAAL, MERYL STREEP, ALAN ARKIN. USA-RPA 2007. WARNER BROS. 120'

Thriller. Kiedy w trakcie lotu z RPA do Waszyngtonu znika podejrzany o terroryzm Egipcjanin, jego żona, Amerykanka, próbuje wyjaśnić, co się stało.

DZIEWCZYNA MOICH KOSZMARÓW

THE HEARTBREAK KID

REŻ. BOBBY FARRELLY, PETER FARRELLY. WYK. BEN STILLER, MICHELLE MONAGHAN, JERRY STILLER, MALIN AKERMAN. USA 2007. UIP.

Komedia. Zatwardziały kawaler decyduje się na małżeństwo, by już w podróży poślubnej spotkać kobietę swego życia.

NA PODSTAWIE INFORMACJI OD DYSTRYBUTORÓW. ZA ZMIANY DAT PREMIER REDAKCJA NIE ODPOWIADA

ŁAGODNE LWY

Tegoroczny festiwal zaskoczył tonacją łagodnego optymizmu. Z ekranu przestała już wylewać się „czarnucha", najtrudniejsze problemy znajdowały dobre rozwiązania. Okazało się, że nasze kino z nadzieją spoglądać zaczęło w przyszłość. Oby znalazło to potwierdzenie u widzów!

FOT. A. SERDIUKOW

Platynowe Lwy za całokształt twórczości otrzymał Jerzy Kawalerowicz.

WERDYKT JURY XXXII FESTIWALU POLSKICH FILMÓW FABULARNYCH W GDYNI

Jury w składzie: Janusz Majewski (przewodniczący) oraz Andrzej Bartkowiak, Stefan Chwin, Jerzy Gruza, Piotr Fudakowski, Dorota Ignaczak, Małgorzata Zajączkowska na posiedzeniu w dniu 21 września 2007 roku przyznało następujące nagrody:

Wielka Nagroda „Złote Lwy" dla najlepszego filmu: „Sztuczki" w reż. Andrzeja Jakimowskiego
Wielka Nagroda „Złote Lwy" dla producenta najlepszego filmu: Andrzej Jakimowski, „Sztuczki"
Nagroda Specjalna Jury: „Ogród Luizy" reż. Maciej Wojtyszko i „U Pana Boga w ogródku" reż. Jacek Bromski

Nagrody indywidualne:
za reżyserię: Tomasz Wiszniewski, „Wszystko będzie dobrze"
za scenariusz: Jerzy Stuhr, „Korowód"
za debiut reżyserski: Łukasz Palkowski, „Rezerwat"
za zdjęcia: Adam Bajerski, „Sztuczki"
za pierwszoplanową rolę kobiecą: Danuta Szaflarska, „Pora umierać"
za pierwszoplanową rolę męską: Robert Więckiewicz, „Wszystko będzie dobrze" i „Świadek koronny"
za muzykę: Michał Lorenc, „Wszystko będzie dobrze"
za scenografię: Magdalena Dipont, „Jutro idziemy do kina"
za kostiumy: Magdalena Biedrzycka i Andrzej Szenajch, „Jutro idziemy do kina"
za drugoplanową rolę kobiecą: Sonia Bohosiewicz, „Rezerwat"
za drugoplanową rolę męską: Zbigniew Stryj, „Benek"
za dźwięk: Marcin Kasiński, Kacper Habisiak i Michał Pajdiak, „Pora umierać"
za montaż: Paweł Witecki, „Rezerwat"



FOT. D. BAJERSKI

WIELKA NAGRODA – „SZTUCZKI" REŻ. ANDRZEJ JAKIMOWSKI

Jury przyznało także nagrody Julii Pietrusze za rolę w filmie „Jutro idziemy do kina" i Marcinowi Dorocińskiemu za rolę w filmie „Ogród Luizy".

Nagroda Stowarzyszenia Filmowców Polskich za twórcze przedstawienie współczesności – „Aleja Gówniarzy" w reż. Piotra Szczepańskiego.
Nagroda Prezesa TVP: Danuta Szaflarska w filmie „Pora umierać" reż. Dorota Kędzierzawska i Sonia Bohosiewicz w filmie „Rezerwat" reż. Łukasz Palkowski
Nagroda Rady Programowej TVP: „Jutro idziemy do kina", reż. Michał Kwieciński
Nagroda Prezydenta Miasta Gdyni za debiut aktorski: Joanna Kulig („Środa, czwartek rano", reż. Grzegorz Pacek)
Nagroda Polskiej Federacji Dyskusyjnych Klubów Filmowych: „Jutro idziemy do kina"
Złoty Klakier – Nagroda Radia Gdańsk dla najdłużej oklaskiwanego filmu w Teatrze Muzycznym: „Pora umierać", reż. Dorota Kędzierzawska
Nagroda Publiczności Silver Screen: „Rezerwat"

Z GDYNI


„REZERWAT"


„U PANA BOGA W OGRÓDKU"


FOT. K.WELLMAN

„OGRÓD LUIZY"



KONKURS KINA NIEZALEŻNEGO
Jury w składzie: Piotr Łazarkiewicz (przewodniczący), Marta Siwek, Jarek Kupść, Tomasz Szafrański, Andrzej Wolf po obejrzeniu 21 filmów przyznało nagrody i wyróżnienia:

Grand Prix: „Raj za daleko" reż. Radosław Markiewicz
Nagroda Specjalna Jury: „Nie panikuj" reż. Bodo Kox
Wyróżnienia:
„W stepie szerokim" reż. Abelard Giza
„Łódka" reż. Michał Szcześniak
„Zamknięci w celuloidzie" reż. Władysław Sikora
„Manna" reż. Hubert Gotkowski


„WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE"
(NAJLEPSZY AKTOR – ROBERT WIĘCKIEWICZ)

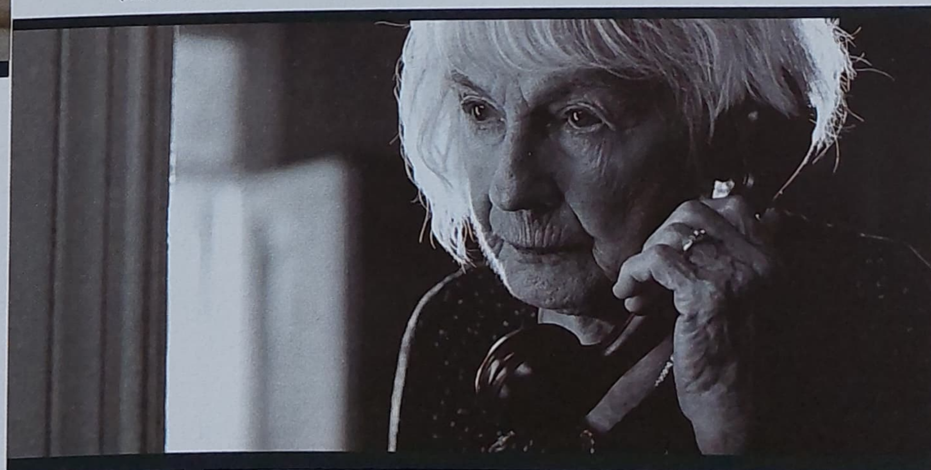
KONKURS MŁODEGO KINA
Jury po obejrzeniu 34 filmów przyznało:

Grand Prix: „Kongola" reż. Sylwester Jakimow
Nagroda Specjalna Jury: „Galerianki" reż. Katarzyna Rosłaniec
Nagrody Specjalne Stowarzyszenia Filmowców Polskich: „T. Rickster" reż. Justyna Łuczaj-Salej i „Trójka do wzięcia" reż. Bartek Konopka
Honorowe Wyróżnienia:
„Kilka prostych słów" reż. Anna Kazejak-Dawid
„Próba mikrofonu" reż. Tomasz Jurkiewicz
„Edina" reż. Nenad Miković

Wręczono także Nagrody Honorowe Stowarzyszenia Filmowców Polskich za wybitne osiągnięcia artystyczne dla Zygmunta Króla, Sylwestra Chęcińskiego i Ireny Choryńskiej.

Nowa nagroda, ustanowiona przez PISF, Przyjaciel Polskiej Kinematografii, została wręczona prezydentowi Wrocławia Rafałowi Dutkiewiczowi za wsparcie dla festiwalu Era Nowe Horyzonty i prezydentowi Łodzi, Jerzemu Kropiwnickiemu, za ustanowienie pierwszego regionalnego funduszu filmowego.

Nagroda Organizatorów Festiwali i Przeglądów Polskich Filmów za Granicą: „Sztuczki"
Nagroda Dziennikarzy: „Pora umierać" i „Rezerwat"
Bursztynowe Lwy dla filmu o najwyższej frekwencji w kinach – „Testosteron", reż. Tomasz Konecki i Andrzej Saramonowicz.


„PORA UMIERAĆ" (NAJLEPSZA AKTORKA – DANUTA SZAFLARSKA)



LAURA VASILIU JAKO GABITA

W PRZEZROCZYSTEJ PUŁAPCE

Z CRISTIANEM MUNGIU
ROZMAWIA MICHAŁ OLESZCZYK



REŻYSER CRISTIAN MUNGIU

– Pański film zaczyna się od obrazu dwóch złotych rybek za szybą akwarium, a kończy obrazem dwóch dziewczyn za szybą hotelowej restauracji. Głównym tematem jest pułapka: szamotanie się i niemożność jej opuszczenia. Jak by pan zdefiniował siłę, która więzi pana bohaterki?

– Uwięzienie moich bohaterek ma wiele wspólnego z momentem dziejowym, w którym przyszło im żyć. Ten film zrodził się z pytania, które postawiłem sam sobie: Jaką największą krzywdę wyrządził nam wszystkim komunizm? Urodziłem się w roku 1968, a więc świadomie doświadczyłem jedynie ostatnich tchnień komunizmu: kiedy system upadał, miałem 21 lat. Nie świadkowałem zatem aresztowaniom, czystkom ani niczemu podobnemu. W pewnym momencie zrozumiałem, że dla mojego pokolenia pokrzywdzenie przez komunizm ma charakter mentalny. Wzrośliśmy w ramach pewnego sposobu myślenia – narzuconego z góry, a jednocześnie całkowicie przezroczystego. Nie mam na myśli szumnych haseł i okolicznościowych wierszyków, tylko pewien niewidzialny przekaz formujący wówczas nasze horyzonty.

– Jak by pan ów przekaz zdefiniował?

– Podam panu przykład związany z moim filmem: ponieważ aborcja była za Ceausescu zakazana, wielu ludzi – stosując nadzwyczaj pokrętną logikę – uważało, że usunięcie ciąży jest aktem rebelii przeciw systemowi. Pojmowali całą sprawę w kategorii wyścigu z systemem, w którym nagrodą była osobista wolność – omijali jednak po drodze moralny aspekt sprawy. To właśnie wydaje mi się wielkim złem. Byliśmy tak całkowicie skupieni na walce z upodleniem, że dotknęła nas ślepota – nie rozumieliśmy głębszego wymiaru własnych działań. Potrzebowaliśmy lat, żeby postawić sobie podstawowe pytania.

– W pana filmie obecny jest podskórny dyskurs o roli religii w państwie świeckim. Jest także długa rozmowa przy stole, kiedy mówi się wprost m.in. o mszy niedzielnej. Jakie miejsce zajmowała religia w kształtowaniu się poglądów pana pokolenia?

– Nie otrzymaliśmy nawet elementarnej edukacji religijnej. Co więcej, nie otrzymaliśmy także elementarnej edukacji etycznej. Nikt nigdy nie rozmawiał z nami o implikacjach czegoś takiego jak aborcja. Jedyne pytanie, jakie sobie zadawaliśmy, brzmiało tak: jak to zrobić, by nie dać się złapać? Jeśli idzie o pokolenie moich rodziców, to próbują usprawiedliwić nieobecność religii w naszym wychowaniu kwestią: *Takie były czasy...* – tak, ja to rozumiem. Ale ich decyzje zaważyły na naszym życiu. Sprawiły, że moje pokolenie nie jest religijne – i wychowuje swoje dzieci we względnej obojętności wobec spraw religii. A zatem skutki owej postawy będą jeszcze długo dawały o sobie znać. Dlatego uważam, że należy zacząć głośno mówić o kwestiach moralnych. Nie tyle dawać odpowiedzi, co po prostu stawiać pytania. Nie można nazywać siebie *narodem religijnym* (co Rumuni czynią przy okazji każdego podniosłego święta) a jednocześnie mieć ponad pół miliona aborcji rocznie (a tyle jest ich obecnie w Rumunii).

– W pana poprzednim filmie, „Zachód" (zob. „Kino" 09/06), opowiadającym o współczesności, było jednak dużo nostalgii za minionym ustrojem. Zakochany młodzieniec, dowiadując się, że ojciec nowo poznanej dziewczyny napisał hymn pionierów – śpiewał go z uśmiechem i tęsknotą...

– Tak, ale ta nostalgia nie dotyczyła systemu, lecz młodości i osobistych wspomnień. Nostalgia zakorzenia się w przedmiotach materialnych, w melodiach itp. Wszystko po latach może stać się obiektem nostalgii. Miło powspominać, jak się razem śpiewało, ale to nie ma nic wspólnego z systemem jako takim. W „4 miesiącach..." jest inaczej: chciałem, by ten film był (o ile to możliwe) nakręcony z perspektywy tamtych czasów. Proszę pamiętać, że myśmy wtedy żyli w przekonaniu, że komunizm trwać będzie zawsze. Nikt nie myślał, że kiedyś się skończy. I to rzutowało na nasze widzenie świata. Byliśmy normalnymi ludźmi wrzuconymi w nienormalne wa-

runki; mam nadzieję, że historia, którą opowiadam, ujawnia ten okrutny paradoks.

– Wspomniał pan o przedmiotach materialnych. W „Zachodzie” potrafił pan wydobyć humor z tandetnych prezentów ofiarowanych szefowi agencji matrymonialnej, a „4 miesiące...” pełne są drobnych reliktów komunizmu. Kryształowe popielniczki, pudełka po zachodnich kosmetykach w roli przedmiotów dekoracyjnych... Jak wyglądał proces wypełniania kadru tymi szczegółami?

– Cieszy mnie, że efekt okazał się tak dobry, ponieważ niezwykle trudno kręci się film o przeszłości (nawet nieodległej) z tak małym budżetem, jak nasz. Nie mogliśmy co prawda za wiele kupować, ale miałem bardzo dobrą scenografkę, Mihaelę Poenaru. Wielu członków ekipy po prostu znosiło ze swoich domów przedmioty *z epoki*, tak że w końcu mieliśmy ich rzeczywiście dużo. A jednocześnie pamiętaliśmy, że przedmioty nie mogą się wydawać ważniejsze od bohaterów. Taka pokusa istnieje, ilekroć wskrzesza się przed kamerą świat, którego już nie ma.

– Zrobił pan wspaniały użytek z długich ujęć. Czas trwania niektórych sięga wręcz ekstremum: mam na myśli przede wszystkim scenę proszonej kolacji i pierwszą część rozmowy z panem Bebe w hotelu. Jak prowadził pan aktorów przez te długie minuty nieprzerwanej akcji?

– To była trudna decyzja. Już na etapie pierwszego *castingu* zadawałem kandydatom po dziesięć stron do wyuczenia się na pamięć. Wiedziałem, że mogę obsadzić tylko tych, którzy wywiążą się bezbłędnie. Jeśli ktoś myliłby tekst, trzeba by wprowadzać cięcia – a tego chciałem uniknąć. Miałem świetnego kandydata do roli pana Bebe, z wręcz idealną aparycją, ale nie radził sobie z dużymi partiami dialogu podawanymi w jednym ciągu, musiał więc odpaść. Vlad Ivanov zastąpił go wspaniale: wiedziałem, że mogę mu powierzyć 10 minut nieprzerwanej gry w zespole.

– Długie ujęcia to także techniczne wyzwanie dla kamerzysty. Jak wyglądała pana strategia przy budowaniu kadru?

– Wychodziłem od takiego ustawienia, które pozwalało śledzić działania i twarze poszczególnych bohaterów. Tak jest w scenie hotelowej. Moje podejście skrystalizowało się wówczas, kiedy bohaterowie wychodzili poza kadr, a mój operator Oleg Mutu – jak każdy świetny fachowiec – zaczął za nimi panoramować. Wówczas zaprotestowałem: nie panoramuj! Nie śledź postaci! Wyszli z kadru – i dobrze! Moim celem stało się pokazanie pewnego prostokątnego wycinka przestrzeni, jego specyfiki i jego prawdy. To dlatego tak wiele jest w moim filmie ujęć całkowicie nieruchomych, zamrożonych. Oglądając film uważnie, można zauważyć, że prawie wszystkie ujęcia są prostopadłe do płaszczyzny ściany: celowo tak je spłaszczałem.

– A jednak nawet w tych ramach osiągnął pan zdumiewające efekty. Kiedy pan Bebe zaczyna wrzeszczeć na bohaterki, kamera nagłym skokiem zbliża się tuż do jego twarzy: jest to tak *niezgodne* z wcześniejszym bezruchem, że paraliżuje publiczność. Odwrotnie z piłką uderzającą nagle o samochód, gdy Ofelia czeka na pana Bebe – teraz widzowie niemal podskakują na fotelach, mimo że ujęcie zachowuje statyczność...

– To ujęcie było szczególnie wymagające, bo jest jedynym w całym filmie, w którym kamera wykonuje obrót o 360 stopni, co – jak pan wie – jest niezwykle trudne, bo cała ekipa musi *przetańczyć* ten obrót za plecami operatora. Jestem jednak bardzo zadowolony, bo myślę, że nasz wysiłek się opłacił.

– Czy aktorzy byli współautorami wypowiadanych przez siebie kwestii?

– Nie. Moje dialogi są zawsze napisane bardzo precyzyjnie, bo przywiązuję wielką wagę do każdego słowa, a także do tempa i rytmu wypowiedzi. Staram się obdarzyć każdą postać jej własnymi nawykami językowymi, jej własną melodią. Każdą scenę aktorzy musieli mieć opanowaną w stu procentach: i w dialogach, i w gestach. Jedyną warstwą, w której improwizowaliśmy, były właśnie ruchy kamery, ale o to akurat aktorzy nie musieli się troszczyć. ■

RECENZJA Z FILMU „4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI” NA STR. 63



VLAD IVANOV, ANAMARIA MARINCA, LAURA VASILIU

AKTORKA, KTÓRĄ KOCHAMY

MACIEJ MANIEWSKI



„ZAKAZANE PIOSENKI"

W FILMIE DOROTY KĘDZIERZAWSKIEJ „PORA UMIERAĆ"

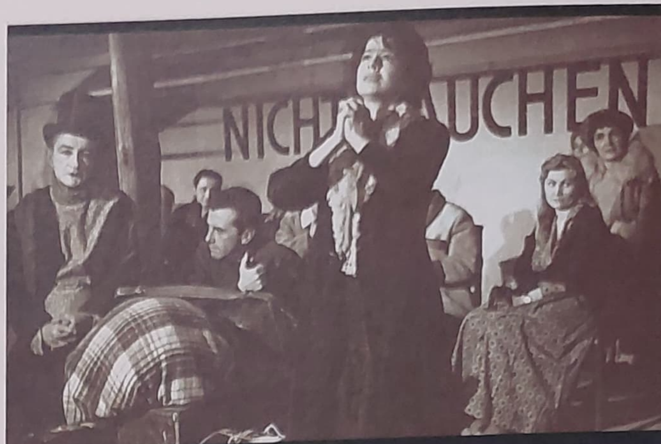
Osoba i nazwisko Danuty Szaflarskiej od początku było ściśle związane z powojennym polskim filmem, ze wszystkim, co wówczas było pierwsze: główne role w dwóch pierwszych filmach (chociaż ten drugi mogli widzowie poznać dopiero wiele lat później), główna rola w pierwszej komedii, twarz na okładce pierwszego numeru pierwszego filmowego pisma.... Pierwsza powojenna gwiazda! Szaflarska nigdy jednak nie zgodziła się na przyjęcie podobnej *roli*. Obce jej były jakiekolwiek gwiazdorskie pozy. Nie pozwoliła, by przeszłość dominowała nad teraźniejszością. Więcej nawet: uczyniła sprzymierzeńcem mijający czas, który w jej wypadku nigdy nie oznaczał przemijania. Przeciwnie. Zgoda na siebie – tę z przedwczoraj, wczoraj i dzisiaj – pozwoliła jej pozostać w ciągłej ofensywie, zdobywać nowe obszary ekspresji, zaskakiwać. Jej aktorstwo nieustannie ewoluuje. To wymaga nie lada odwagi i artystycznej pasji. A tego Danucie Szaflarskiej nigdy nie brakowało.

Co zobaczyli w niej widzowie przed sześćdziesięciu laty? Zbyt wielkim uproszczeniem pozostaje bowiem twierdzenie (choć chcą tak niektórzy), że każda aktorka, grająca rolę Haliny w „Zakazanych piosenkach" Leonarda Buczkowskiego, podzieliłaby jej sukces i zdobyła taką samą popularność. W ujęciu Szaflarskiej filmowa bohaterka stanowiła atrakcyjny wówczas wzorzec, zdecydowanie odległy w wyrazie od szlachecko-patetycznego typu kobiety z lat 30. Miała dyskretny wdzięk i nienatarczywą kobiecość. Nawet słynne zdanie: *Ja nie płaczę, ja śpiewam*, brzmi w jej ustach przejmująco. Ale przede wszystkim liczył się naturalny sposób bycia aktorki, szczerość jej emocjonalnych reakcji, które były wyrazem wspólnych doświadczeń, koszmarów, marzeń, tęsknot... Bez śladu patosu jednak, bez prób, by coś udowodnić czy o czymś przekonać. Przeżyciom bohaterki Szaflarska umiała nadać czysto ludzki wymiar.

Popularność aktorki ugruntowała wciąż chętnie oglądana komedia „Skarb" z żywiołową postacią Krystyny. Jednak najciekawsza z pierwszego okresu jej twórczości była niewątpliwie rola Weroniki w „Dwóch godzinach" Stanisława Wohla i Józefa Wyszomirskiego. Film, zrealizowany w 1946 roku, dotarł na ekrany dopiero 11 lat później i nikogo nie zainteresował. A szkoda, bo rzecz to niebanalna. Dziś nawet spotkać się można z opinią (pewnie trochę na wyrost), że gdyby nie „Dwie godziny", nie byłoby „Popiołu i diamentu" Wajdy. W tym dramacie psychologicznym,

w którym śledzimy rozgrywające się w ciągu dwóch godzin losy pięciu par, szukających miejsca dla siebie w pierwszych dniach pokoju, zagrała dziewczynę, która po wyjściu z obozu pragnie zapomnieć o przeszłości i wrócić tam, gdzie kiedyś był jej dom. I znowu jest naturalna, bezpośrednia, szczera. Lecz jednocześnie wyposaża swą postać w wyraźny rys refleksyjności, pozostawia margines niedopowiedzenia, jakby sama dopiero szukała prawdy o niej. Ten rys, wówczas niezauważony, w pełni ujawnił się dopiero wiele lat później.

Bo kino nie rozpieszczało swej pierwszej gwiazdy. Po okresach przypływu następowały wieloletnie przerwy, kiedy aktorkę trudno było zobaczyć na ekranie. W latach 50. warta uwagi pozostaje właściwie jedna jej rola – Podstolina w pierwszej adaptacji „Zemsty" Bohdziewicza i Korzeniowskiego, zagrana nie tylko z prawdziwym wyczuciem Fredrowskiego stylu, ale też z wdziękiem i smakiem... Czyli tym wszystkim, czego zabrakło Podstolinie z drugiej filmowej adaptacji Fredrowskiej komedii.



„DZIŚ W NOCY UMRZE MIASTO"


„SKARB" – Z JERZYM DUSZYŃSKIM

Szaflarska prezentowała aktorstwo coraz bardziej świadome celów, sposobów, środków. A przecież najczęściej bodaj używanym wobec niej określeniem pozostawała *prostolinijność*, co trudno w pierwszej chwili uznać za komplement. Jednak w wypadku Szaflarskiej podkreśla przede wszystkim autentyczność i sugestywność granych przez nią postaci, którym obce jest wszelkie udawanie, stwarzanie nieistniejących pozorów, sztucznych komplikacji. Aktorka doskonale wie, dokąd zmierza i jaką powinna wybrać drogę. W połączeniu z dyscypliną i bezbłędną techniką, przynosi to efekty wysokiej klasy. Na początku lat 60., w kolejnej porze przypływu, stworzyła kreacje zupełnie odmienne od poprzednich ról, różniące się także między sobą diametralnie. Dlatego tak dobitnie ukazują ewolucję talentu aktorki.

Niewielka lecz wyrazista rola Włoszki-cyrkówki w filmie Jana Rybkowskiego „Dziś w nocy umrze miasto" zdumiewała absolutnym podporządkowaniem rysunku postaci ogólnej tonacji utworu. Bardzo ekspresyjna, niemal na granicy histerii i przerysowania, świetnie podkreślała klimat histerii i strachu, jakim opanowane zostało bombardowane Drezno. Równie mistrzowsko, choć w zupełnie inny sposób, zestroiła się Szaflarska z atmosferą kameralnego, wręcz ascetycznego w narracji filmu Kutza „Ludzie z pociągu". Jako Pani, opiekunka żydowskiej dziewczynki, jest maksymalnie oszczędna w mimice i geście, jakby zastygła. A jednocześnie wyczuwa się w niej ogromne wewnętrzne napięcie, gotowość do obrony lub ataku, widoczną w czujnym, przenikliwym spojrzeniu. Wreszcie „List z tamtego świata" Różewicza i samotna kobieta, pragnąca za wszelką cenę zatrzymać mijającą młodość. Tu uderza przede wszystkim powściągliwość aktorki, poczucie odpowiedzialności za każdy gest i słowo. Wystarczyłby bowiem jeden niebaczny krok, by smutek zamienić w łzawą ckliwość.

Gdy dodać do tej listy udany komediowy występ w telewizyjnej humoresce Jerzego Zarzyckiego „To jest twój nowy syn", trudno oprzeć się wrażeniu, że stała się już Szaflarska aktorką *skończoną* i *gotową*, odkryła wszystkie swe twarze i może najwyżej wygrywać różne ich warianty. Czas przekonał, że taki sąd byłby zbyt pochopny. Ale najpierw raz jeszcze nastąpiła przerwa w filmo-



„LUDZIE Z POCIĄGU"



„ZEMSTA" (1957) Z JANEM KURNAKOWICZEM



„POŻEGNANIE Z MARIĄ"

wym życiu aktorki. A kolejna pora przypływu przekonała, że ma ona jeszcze wiele do powiedzenia.

I znowu, pod koniec lat 70., pojawiła się na ekranie inna niż ją zapamiętaliśmy. Wycyzelowana w obyczajowym szczególe pani Misiewiczowa w „Lalce" Ryszarda Bera, niezwykła babcia Isia w „Dolinie Issy" Tadeusza Konwickiego niosły w sobie *urok i ciepło cieszącej się niegdyś w życiu powodzeniem kobiety, wzbogacone o ledwie uchwytny rys sentymentalizmu, wzruszenie młodością, mądrość wszechogarniającą, ale nienachalną* – jak pisała Janina Szymańska. Zapoczątkowały całą galerię równie bogatych w wyrazie, przykuwających uwagę postaci: w „Skardze", „Faustynie", „Księdze wielkich życzeń", „Tygodniu z życia mężczyzny", „Żółtym szaliku". Nie stroniła także od tonów komediowych, by przypomnieć panią Ostrowską, strzegącą worka cebuli z ukrytym w nim skarbem w „Pajęczarkach" Barbary Sass czy drepczącą na kolejne pogrzeby w poszukiwaniu swoistej rozrywki ciotkę Lusię w „Listach miłosnych" Kryńskiego. Postacie autentycznie zabawne, zagubione gdzieś we własnym świecie, zarysowane z leciutką nutą ironii, a jednocześnie wyrozumiałością dla ich jakże ludzkich słabostek i dziwactw. To, co w obu postaciach mogła aktorka zaledwie naszkicować (wciąż bowiem pozostawała na drugim planie), pełny i piękny wyraz znalazło w roli malarki Mimi, tytułowej „Królowej chmur" z filmu Radosława Piwowarskiego. Z niesłychanym wyczuciem wyważyła Szaflarska proporcje między tym, co tragiczne, a tym, co komiczne, tworząc postać doskonale spójną, dynamiczną, prawdziwą i w chwilach radości, i smutku.

Szczególnie ciekawy wydaje sie fakt, że najbardziej oryginalne pomysły na Szaflarską i dla Szaflarskiej zaczęli znajdować młodzi twórcy, często debiutanci. Już w telewizyjnym „Wstecznym biegu" Laco Adamik zaproponował zupełnie nowy jej wizerunek. Zagrała postać matki, która nie potrafi oddzielić miłości do syna od wyrachowania i interesowności. I przekonała, że potrafi być także zła. Jeszcze dalej posunęła sie w „Pokoju dziecinnym" Aleksandra Czekanowskiego, thrillerze utrzymanym w poetyce bliskiej „Psychozie" Hitchcocka. Stworzyła monstrualną w psychologicznym wyrazie postać starej, schorowanej kobiety, zdanej na łaskę i niełaskę syna. Początkowo budzi litość. To jednak, co wydawało się słabością, okazuje się szatańską siłą, która pozwala jej bez reszty zawładnąć osobowością młodego mężczyzny. Tak drapieżna i bezwzględna w demaskowaniu ukrytej twarzy swej bohaterki nie była Szaflarska jeszcze nigdy.

Spotkanie z kolejnym debiutantem przyniosło rolę szczególną – w „Pożegnaniu z Marią" Filipa Zylbera pojawiła się jako doktorowa, stara Żydówka, która decyduje się na powrót do getta. Trudno zapomnieć wstrząsający monolog wygłoszony przez Szaflarską wprost do kamery. Mówi o życiu i śmierci, o bólu, o strachu, o godności, której nic i nikt nie może człowiekowi odebrać. Mówi o sprawach ostatecznych, a jednocześnie nadaje swym słowom charakter niemal intymnego zwierzenia. To już nie tylko rola, ale piękny pokłon oddany tym, którzy zginęli.

Szczególnie ważne wydaje się jednak spotkanie Danuty Szaflarskiej z Dorotą Kędzierzawską, która zaprosiła aktorkę do roli Wiedźmy w filmie „Diabły, diabły", poetyckiej przypowieści o samotności i cierpieniu, które wypełniają życie tam, gdzie brakuje miłości. Szaflarska była na ekranie groźna, tajemnicza, jak mroczny cień zakłócający harmonię świata. Nie tuszując niczego z alegorycznego charakteru postaci, pozwoliła jednocześnie dostrzec w niej człowieka, któremu u kresu życia nie pozostaje nic, prócz goryczy. *Będę szczęśliwa, jeśli Dorota Kędzierzawska zaproponuje mi jeszcze cokolwiek. U niej mogę zagrać nawet najmniejszy epizod* – mówiła potem aktorka. I zagrała – Jędzę, sąsiadkę bohaterki w „Nic". To okazało się jednak tylko preludium. Najnowszy film Kędzierzawskiej, „Pora umierać" przyniósł już główną rolę napisaną specjalnie dla Szaflarskiej. Rolę, która niezbicie przekonuje, że mimo upływającego czasu, mimo zmieniających się mód, idoli i kultów, pora Danuty Szaflarskiej w kinie wciąż trwa.

MACIEJ MANIEWSKI

RECENZJA Z FILMU „PORA UMIERAĆ" NA STR. 81

Witold-K. 2007

OFFICIAL SELECTION
TORONTO
INTERNATIONAL FILM
FESTIVAL 2007

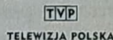
Pora umierać

OFFICIAL SELECTION
PUSAN
INTERNATIONAL FILM
FESTIVAL 2007

Danuta Szaflarska *w filmie* **Doroty Kędzierzawskiej** *i* **Arthura Reinharta**

Production Tandem Taren-To, Kid Film, Telewizja Polska S.A., co-financed by the Polish Film Institute
cast Danuta Szaflarska, Krzysztof Globisz, Patrycja Szewczyk, Kamil Bitau, Robert Tomaszewski, Malgorzata Rozniatowska, Witold-K, Wit Kaczanowski Jr
costumes Katarzyna Morawska, production design Albina Baranska, Arthur Reinhart, edited by Dorota Kedzierzawska, Arthur Reinhart, produced by Arthur Reinhart, Piotr Miklaszewski, Wojciech Maryanski, original music by Wlodek Pawlik, director of photography Arthur Reinhart, written and directed by Dorota Kedzierzawska





Kid Film





wkrótce w kinach

23. Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy odbywa się w dniach 12-21 października br. i przedstawi około 150 premierowych filmów z całego świata w czterech sekcjach konkursowych. Rywalizowały będą Nowe Filmy Nowych Reżyserów, odbędzie się Konkurs Warszawski, filmy niezależne i nowatorskie znajdą się w konkursie Free Spirit, osobno wystartują filmy dokumenmtalne. Jury FIPRESCI przyzna nagrodę za najlepszy debiut z Europy Środkowej i Wschodniej, swojego faworyta nagrodzi też, jak co roku, publiczność. W programie znajdują się nowe filmy niemieckie. O niemieckim kinie dzisiaj i wczoraj piszemy poniżej.


„BAADER" REŻ. CHRISTOPHER ROTH

NIEMIECKIE KINO PO OSCAROWYCH TRIUMFACH

TOMASZ NOWAK

Niemcy mają powody do radości. Dwukrotnie w ostatnich latach Amerykańska Akademia Filmowa przyznała niemieckim twórcom statuetkę Oscara za najlepszy film obcojęzyczny.

Reakcje nagrodzonych trudno jednak porównywać. W 2003 roku Caroline Link nie odbierała osobiście Oscara za swój afrykański epos „Nigdzie w Afryce". Florian Henckel von Donnersmarck, autor „Życia na podsłuchu", zachowuje się zgoła odmiennie i wyraźnie celebruje swój hollywoodzki triumf. Entuzjazm dwumetrowego 33-latka zaraża hollywoodzkich producentów. Donnersmarck sprawdził się jako *showman* w aranżowanych przez Sony, dystrybutora filmu, spotkaniach z mediami podczas sześciotygodniowej trasy promocyjnej, która obejmowała również wystawy poświęcone upadkowi NRD. Tłem do spotkań z mediami był dwutonowy fragment Muru berlińskiego. Zabiegi przyniosły oczekiwany efekt. „Życie na podsłuchu" miało najlepsze wejście ze wszystkich niemieckich filmów prezentowanych kiedykolwiek w USA. Odnosi się wrażenie, że Donnersmarck chętnie dołączyłby do Rolanda Emmericha i Wolfganga Petersena, którzy zaistnieli jako twórcy hollywoodzkich superprodukcji.

Co ciekawe, w USA postrzega się „Życie na podsłuchu" jako dreszczowiec umiejscowiony w dość egzotycznej scenerii. Tymczasem publiczność europejska w społeczeństwach doświadczonych komunizmem widzi w nim nie tylko rozrachunek z przeszłością, ale i komentarz do debaty lustracyjnej. Sam autor wolałby, aby film odbierano w sposób uniwersalny. Historia przechodzącego kryzys agenta Stasi niesie w sobie nieobce niemieckim twórcom przekonanie o możliwości pozytywnej przemiany, której źródłem jest wyidealizowane uczucie lub kultura. Donnersmarckowi udaje się poprzez charakterystyczny, schłodzony niemiecki minimalizm uchwycić klimat NRD – kraju, w którym szarość była wszechobecna, a uśmiech towarem deficytowym. Jego film (odrzucony na Berlinale 2006) to pierwsza głośna próba krytycznego rozrachunku z enerdowskim aparatem represji, który zatrudniał 300 tys. TW (tajnych współpracowników), a rutynowo pobierał

próbki zapachowe inwigilowanych. Dotychczasowe obrazy tego rodzaju ocierały się o Ostalgię (niem. Ost-wschód), czyli swoistą tęsknotę za łagodną wizją enerdowskiego totalitaryzmu. Przykładem – cieszący się dużą popularnością w Europie „Good bye, Lenin".

POŻEGNANIE Z LENINEM

Postrzegany przez krytyków jako filmowe podsumowanie procesu zjednoczenia tragikomiczny obraz Wolfganga Beckera podbił serca niemieckich widzów w 2003 roku. Reżyser pochodzący z Nadrenii Północnej-Westfalii zajął się wschodnią tożsamością, zyskując aprobatę wielomilionowej widowni. Dla części byłych obywateli NRD film ten jest nostalgiczną podróżą w przeszłość. Można go zresztą rozpatrywać na wielu płaszczyznach. Jedną z nich jest manipulacja prawdą, czyniona w szlachetnych intencjach, bo z miłości do matki. Okazuje się jednak, że sprawa ma drugie dno – matka przez lata zatajała przed dziećmi prawdziwe motywy wyjazdu ojca na Zachód. Jej motywacje nie zostają do końca wyjaśnione, można przypuszczać, że był to swoisty konformizm i strach przed nieznanym światem. Dla krytyka z „Die Zeit" film Beckera stanowi swoistą pieśń żałobną nad odchodzącym w świat wspomnień komunizmem. To, co niegdyś groźne i tragiczne, dziś często wywołuje uśmiech politowania, a u niektórych nawet sentymentalne skojarzenia. Czy nie za blisko stąd do bagatelizowania zła?



„NIGDZIE W AFRYCE" REŻ. CAROLINE LINK



„NIEBO" REŻ. TOM TYKWER

O zetknięciu z nową po-zjednoczeniową rzeczywistością opowiada również obraz „Berlin is in Germany" (Berlin leży w Niemczech) Hannesa Stöhra. Bohater filmu, Martin, po dziesięciu latach spędzonych w więzieniu za nieumyślne zabójstwo wychodzi na wolność. Trudno mu się odnaleźć w zjednoczonym Berlinie. Z okien tramwaju ogląda wieżowce, zmienione ulice, słyszy świergoczące dookoła elektroniczne gadżety i telefony komórkowe. To najmniej istotne zmiany. Ważniejsze, co stało się z jego byłą żoną i synem, który go już nie poznaje. Stöhr skupia się na akcentowaniu lojalności i przyjaźni, które w odczuciu wielu Niemców z dawnej NRD miały odgrywać przed zjednoczeniem większą rolę niż w dzisiejszym skomercjalizowanym świecie Zachodu. To właśnie koleżeństwo i lojalność zatriumfują, dając Martinowi kolejną szansę.

Wątek (n)ostalgiczny eksploatuje w „Der rote Kakadu" (Czerwona papuga) Dominik Graf – obraz reklamowany był nawet jako swoisty *prequel* do „Good-bye, Lenin". Lekko opowiedziany, osadzony w enerdowskich realiach film Grafa ukazuje koniec beztroskiej młodości grupy przyjaciół. Budowa berlińskiego muru zbiega się z poznaniem zdrady i prawdziwego, brutalnego oblicza komunizmu. Niemieccy reżyserzy nie stronią od swojej historii. Jeśli jednak temat NRD do czasów Donnersmarcka podejmowany był często w sposób tragikomiczny, to okres drugiej wojny stanowił obszar zarezerwowany dla poważnych debat historycznych.

HITLER NA EKRANIE

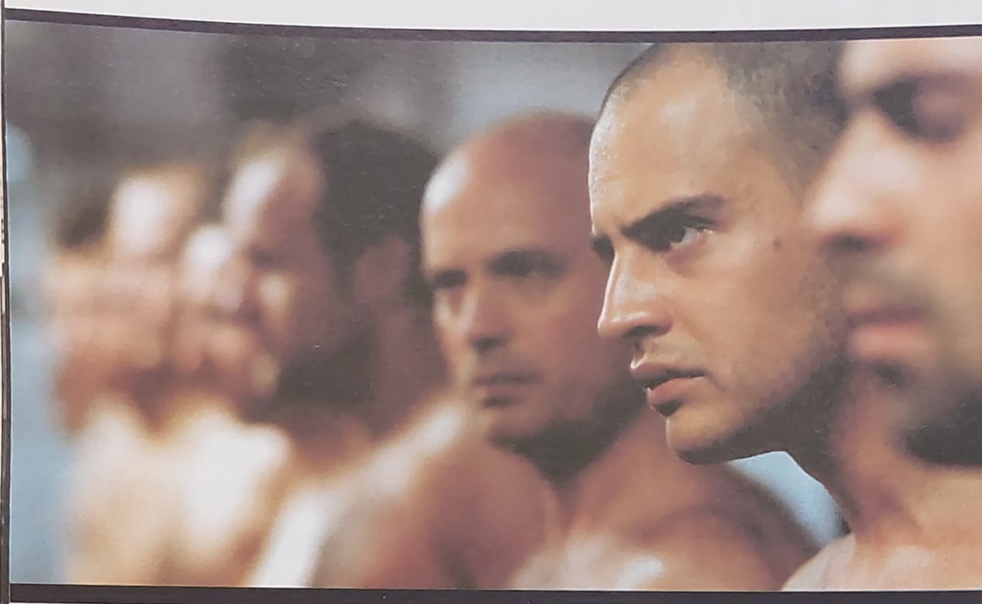
Jednym z pierwszych filmów tego nurtu w latach 90. był „Stalingrad" Josepha Vilsmaiera. Już sama prezentacja wojny na froncie wschodnim z perspektywy plutonu niemieckich żołnierzy była ryzykowna. Realistyczne oddanie bezwzględnych walk stalingradzkich – tematu w niemieckiej historiografii wciąż bardzo istotnego, symbolizującego wojenne okrucieństwo i militarne złamanie hitlerowskiej Rzeszy – oswajało z filmową debatą na temat wojny. „Stalingrad", notabene zdecydowanie bardziej sugestywny niż sprowadzona do wymiaru pojedynku snajperskiego superprodukcja Jeana-Jacquesa Annauda „Wróg u bram" – dokonał swoistego przełomu. Koniec tzw. Bońskiej Republiki i przeniesienie stolicy do Berlina zbiegły się z całą serią filmów poruszających to zagadnienie. W nurt ten wpisują się „Rosenstrasse" (nagrodzony w Wenecji dramat o deportacji berlińskich Żydów i protestach ich aryjskich żon), „Napola" (historia hitlerowskiej szkoły kadetów), „Edelweisspiraten" (opowieść o kolońskiej grupie młodzieży, która pod koniec wojny stawiała opór Hitlerjugend).

Żaden z wymienionych filmów nie wywołał oczywiście takich kontrowersji jak „Upadek" Bernda Eichingera. Czy nie nastąpiło zbyt wielkie *uczłowieczenie* wizerunku Hitlera? – zastanawiali się publicyści. A już w ciągu pierwszego tygodnia wyświetlania „Upadek" pozostawił w tyle całą hollywoodzką konkurencję i przyciągnął do niemieckich kin 750-tysięczną widownię.

Projekcja w jednym z kin przy Placu Poczdamskim odbywała się w absolutnej ciszy i skupieniu. Większość widzów stanowiły osoby w średnim wieku. Wyraźnie wyczuwało się panujące na sali napięcie. Podziemny bunkier, w którym toczy się znaczna część akcji filmu, znajdował się zaledwie kilkaset metrów stąd – dziś jest tam parking, nieopodal szablonowe bloki z lat 80. Do budynku Reichstagu można dojść pieszo w ciągu dziesięciu minut.

Producent filmu i autor scenariusza Bernd Eichinger nosił się przez 20 lat z zamiarem ukazania ostatnich dni Trzeciej Rzeszy. Reżyserii podjął się Oliver Hirschbiegel. Czy wolno jednak było pokazywać Hitlera w sposób tak naturalny i realistyczny? Obawiano się, że u niektórych widzów może on wzbudzić litość. Dla 55-letniego Eichingera był to sygnał, jak bardzo Niemcy boją się jeszcze konfrontacji ze swoją przeszłością.

Widz ogląda Hitlera oczyma będącej do końca pod silnym wrażeniem Führera młodej monachijskiej sekretarki – Traudl Junge – postaci autentycznej i stosunkowo często występującej w dokumentalnych filmach traktujących o nazizmie. Dzisiaj zarówno



„EKSPERYMENT" REŻ. OLIVER HIRSCHBIEGEL



„GOOD BYE, LENIN"
REŻ. WOLFGANG BECKER

krytycy jak i zwolennicy filmu są zgodni, że każdy następny twórca podejmujący temat nie będzie mógł przejść obojętnie nad „Upadkiem", a przede wszystkim stworzonym przez szwajcarskiego aktora Brunona Ganza sugestywnym wizerunkiem Führera. Adolf Hitler ukazany przez Ganza łączy w sobie rysy znane z dokumentalnych zapisów filmowych i oficjalnych przemówień. Niektóre sceny, jak dekoracja chłopca z Hitlerjugend są fabularną kalką dokumentalnych zapisów. Ale w ostatnich dniach kwietnia 1945 Hitler to już psychiczny i fizyczny wrak, do końca pozbawiony cienia współczucia fanatyk i zbrodniarz. W interpretacji Ganza nie jest jednak osaczonym monstrum. Aktor przyznaje, że chciał ukazać Hitlera takim, jakim odbierało go jego otoczenie. Sekretarki wspominają go do dziś jako skromnego i uprzejmego mężczyznę. Jedyne trwające sześć minut prywatne nagranie głosu Hitlera różni się od głosu, jakim przemawiał w oficjalnych wystąpieniach. Jego głos miał być podobno głębszy i spokojny.

Obraz Hirschbiegela znany w Polsce, gdzie jednak nie wywołał takich kontrowersji, oparty został na książce historyka Joachima Festa, opisującej ostatnie dwanaście dni z życia Hitlera. Nie prezentuje zasadniczo nowych faktów, raczej chłodno, ale zarazem realistycznie ukazuje upadek Trzeciej Rzeszy – zredukowany wszakże do rozmiarów bunkra i jego bezpośrednich okolic. Nie daje również satysfakcjonującej odpowiedzi, w jaki sposób Hitlerowi udaje się do końca w niemal hipnotyczny sposób wpływać na otoczenie.

Recenzenci z telewizyjnej stacji ARTE twierdzili, że film niczego nie tłumaczy, nie wyjaśnia. Zaledwie prezentuje zdarzenia. Podobnego zdania był historyk Hans Mommsen mówiąc, że sama rekonstrukcja faktów historycznych i realistyczna gra aktorska Ganza nie daje jeszcze pełnej analizy. Przeciwną opinię sformułował monachijski historyk prof. Hermann Graml, który ujrzał w filmie możliwość głębszego wniknięcia w sposób funkcjonowania hitlerowskiego reżimu. Te różnice zdań charakterystyczne są dla odbioru filmu w Niemczech.

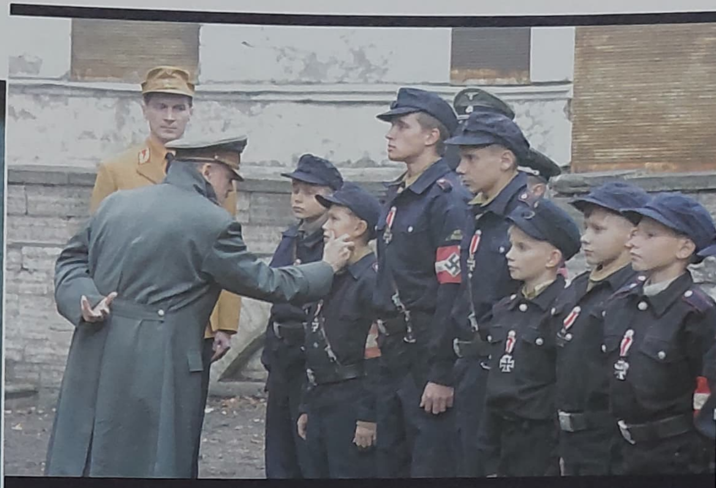
TRIUMF SOPHIE

Jednym z najciekawszych obrazów dotyczących okresu wojny widzianej z niemieckiej perspektywy pozostaje nagrodzony na Berlinale przed dwoma laty film „Sophie Scholl – ostatnie dni" Marka Rothemunda. Tym razem nie było rozdźwięku między odczuciami widzów, krytyków i jury. Film opowiada o sześciu ostatnich dniach życia tytułowej bohaterki, członkini antyhitlerowskiej organizacji Biała Róża. Ale pojawiły się głosy, że „Sophie" wpisuje się w nurt obrazów mających ukazać Niemców jako ofiary wojny. Niewątpliwie mamy do czynienia nie tylko z dokumentacją prawdy historycznej, ale zapewne i potrzebą odnalezienia pozytywnych wzorców. Dość nieoczekiwanie pojawia się raczej nieobecny w niemieckim kinie aspekt religijny. Sophie, wychowana w rodzinie protestanckiej, działa bowiem z pobudek idealistyczno-religijnych. Jej wiara w Boga zostaje skonfrontowana z żałosną niewiarą śledczego oraz szatańską wręcz nienawiścią hitlerowskiego prokuratora, który na pokazowy proces sprowadzony zostanie z Berlina. W tym kontekście „Sophie Scholl" (wyróżniona na Berlinale 2005 główną nagrodą jury ekumenicznego) staje się istotnym bodźcem do rozważań religijnych dla młodszego pokolenia odbiorców.

Niemieckim poszukiwaniom bohatera pozytywnego towarzyszyć może refleksja, jak łatwo polskie kino, szczególnie w latach 90., odeszło od kształtowania wizerunku naszej historii. Powodzenie historycznych książek Normana Daviesa czy opowiadającej o polskich lotnikach „Sprawy honoru" Lynne Olson i Stanleya Clouda nie pozostawia wątpliwości, że także polski widz chciałby zobaczyć swoich realistycznych, a zarazem szlachetnych bohaterów, i to na dużym ekranie.

Myliłby się jednak ten, kto sądziłby, że właśnie film historyczny dotyczący wojny stanowi główny nurt niemieckiego kina. Kasowy przebój „But Manitu" przyciągnął w 2001 roku w Niemczech miliony widzów. Z pewnością nie jest to komedia najwyższej próby, raczej zabawa westernowymi konwencjami, przypominająca klimatem parodiującego gangsterskie schematy „Kilera" Juliusza Machulskiego. Świadczy to jednak dobitnie o komercyjnych możliwościach niemieckiego kina i jego eksportowych ambicjach. Dużą popularność zdobył w tym samym roku dreszczowiec „Eksperyment" Olivera Hirschbiegela, nawiązujący do znanego i zademonstrowanego już przed laty we francuskim „I jak Ikar" eksperymentu psychologicznego, pole-





„UPADEK" REŻ. OLIVER HIRSCHBIEGEL

gającego na sterowaniu agresją grup przypadkowo dobranych ludzi.

Tytułowy eksperyment – przeprowadzony na jednym z amerykańskich uniwersytetów – dowodził, że wystarczy autorytatywny przywódca, aby z pozornie przyzwoitych ludzi uczynić bezwzględnych prześladowców.

DRAPIEŻNE BALLADY

Najbardziej dynamicznym i owacyjnie przyjmowanym przez dziennikarzy filmem niemieckim ostatnich lat był zdobywca Złotego Niedźwiedzia na Berlinale w 2004 „Głową w mur", w dwa lata później wprowadzony do polskich kin. Reżyserem był wówczas zaledwie 30-letni, pochodzący z tureckiej rodziny hamburczyk Fatih Akin. Kwestie tożsamości kulturowej, istotne w jego poprzednim, rozgrywającym się w środowisku włoskich imigrantów filmie „Solino", tym razem stały się wyłącznie tłem burzliwej historii miłosnej. Dla dwudziestoletniej Sibel małżeństwo z dwakroć starszym niedoszłym samobójcą i alkoholikiem Cahitem to od początku fikcja, która ma służyć wyrwaniu się z okowów domowej tradycji i zaznaniu tzw. prawdziwego życia. Balansujący na krawędzi samozniszczenia Cahit początkowo akceptuje ten układ. Wpisany w postępowanie obojga bunt musi doprowadzić do katastrofy. Cahit wyląduje w więzieniu, Sibel spróbuje szczęścia w Istambule, a ich ponowne spotkanie okaże się trudniejsze niż oboje początkowo przypuszczali.

Reżyser zapytany czy nie obawia się zakwalifikowania jego obrazu do gatunku filmów *środowiskowych*, reaguje emocjonalnie. *– Ciągle ktoś pyta, czy nie jest to film o gastarbeiterach. Nie. To słowo nie istnieje nawet w moim słowniku. Urodziliśmy się w Niemczech i jesteśmy obywatelami tego kraju.*

Fatih Akin wnosi do kina niemieckiego twórczy gniew, świeżość spojrzenia, odsłania również świat 8 procent żyjących tam obcokrajowców i pokolenia ich dzieci. Myśli o rozwinięciu tematu i nadaniu mu formy trylogii.

Na początku nowego stulecia z nieodległą przeszłością próbował zmierzyć się Christiopher Roth, prezentując na Berlinale 2002 prowokacyjnego „Baadera". Ironiczny, świadomie poruszający się między historyczną prawdą a ewidentną fikcją film jest opisem działań lewacko-anarchistycznej Frakcji Armii Czerwonej i jej założyciela. Utrzymany w zbyt rozrywkowej konwencji, nie zdobył jednak uznania krytyki. Młody reżyser świadomie łączył autentyczne – wciąż gorąco dyskutowane w Niemczech wydarzenia lat 70. – z filmową fantazją, nie potrafiąc jednak do końca wyjaśnić, jaki cel przyświeca temu kontrowersyjnemu zabiegowi. Jego Andreas Baader to tylko żądny władzy i poklasku buntownik.

Poważnym wkładem do dyskusji na temat najnowszej historii Niemiec okazał się dokument wyświetlany w kinach „Black Box BDR". Półtoragodzinny film Andresa Veiela skupia się na przedstawieniu dwóch równoległych życiorysów. Na pierwszy, portret zastrzelonego w 1989 roku bankiera Alfreda Herrhausena, składają się rozmowy z wdową, przyjaciółmi i współpracownikami, a także nagrania archiwalne. Poznajemy życiową drogę jednego z najbardziej wpływowych niemieckich menadżerów. U szczytu dynamicznej kariery zarysowuje się jego swoiste przewartościowanie pojmowania świata. Herrhausen ginie w okresie negocjowania oddłużenia Meksyku. Równolegle oglądamy zrealizowaną w analogiczny sposób relację o terroryście Wolfgangu Gramsie, zastrzelonym w trakcie kontrowersyjnej akcji oddziału GSG-9 w Bad Kleinen. Wypowiadają się rodzice i przyjaciele, pojawiają się też ujęcia z prywatnych amatorskich filmów Gramsa.

Tematykę związaną z terroryzmem dopełnia baśniowy moralitet „Niebo" Toma Tykwera – znany w Polsce jako próba odtworzenia niezrealizowanej trylogii Krzysztofa Kieślowskiego. Ale niemieccy krytycy nie byli zgodni w ocenie. Niektórzy zarzucali filmowi sielankowość. Sam reżyser mawia o sobie, że jest uduchowionym ateistą. Może nazbyt łatwo wśród pięknie sfotografowanych, prawie bajkowych krajobrazów Toskanii, dokąd los poniesie parę bohaterów-uciekinierów, rozmywa się pytanie o winę i karę, o sens popełnionej zbrodni. Tykwer jednoznacznie wychodzi poza ramy kina niemieckiego. Po jego triumfalnej ekranizacji „Pachnidła" nie można mieć co do tego wątpliwości. Widać, że stał się twórcą, którego filmy swobodnie mogą konkurować z produkcjami amerykańskimi, nie tracąc przy tym europejskiego wdzięku.

Warto więc wyczekiwać kolejnych produkcji Donnersmarcka, Tykwera i Akina. Ich filmy, wyróżniające się energią, stanowią próbę przedstawienia bliskich polskiemu widzowi motywów polityczno-moralnych. Pod względem wizualnym stawiałbym na Tykwera. Ciekawe jakim tropem pójdzie w następnym filmie Donnersmarck, czy Hollywood pozwoli mu rozwinąć skrzydła i czym zaskoczy nas Akin już na najbliższym festiwalu w Cannes.

TOMASZ NOWAK

JAKOŚĆ PRZEPADŁEGO ŚWIATA

Z MAGDALENĄ DIPONT, AUTORKĄ SCENOGRAFII DO FILMU „KATYŃ", ROZMAWIA KONRAD J. ZARĘBSKI

– Każdy film historyczny to wyzwanie dla scenografa. Bo – w zależności, jak sądzę, od temperamentu – można albo popuścić wodze fantazji i stworzyć czytelną dla wszystkich wizję epoki, albo pokusić się o jubilerskie odwzorowanie tamtych czasów, z ich fakturą i detalem. Jakie podejście jest pani bliższe?

– Oba. Po pierwsze dlatego, że nie zawsze – z różnych powodów – można wszystko odtworzyć idealnie. Owszem, można zgromadzić precyzyjną dokumentację, ale często nie można dotrzeć do miejsc, gdzie rozgrywały się wydarzenia, o których opowiada film, a rekonstrukcja tych obiektów jest zbyt kosztowna. Z drugiej strony, kiedy się coś wymyśla, nie wolno zapomnieć o charakterze epoki.

Należę do pokolenia, dla którego kino było ważne. Było nie tylko źródłem ekscytacji precyzyjną realizacją z mnóstwem fantastycznych efektów specjalnych, ale źródłem wiedzy o kondycji człowieka, o tym, co w życiu ważne. Dzisiaj film jest przede wszystkim rozrywką, ale uważam, że niezależnie od tego powinien mieć pewne cechy edukacyjne.

– Skoro mówimy o konieczności wymyślania, rozumiem, że kręcenie w Kozielsku – na miejscu sowieckiego obozu dla polskich jeńców – było niemożliwe?

– Nikt by nas tam nie zaprosił. Trzeba pamiętać, że zespół klasztorno-cerkiewny w Kozielsku był w XIX wieku ważnym ośrodkiem prawosławia. Po rewolucji mnichów wysiedlono, a klasztor zamieniono na gułag, potem umiejscowiono tam muzeum literatury. Ale jeszcze w okresie pierestrojki obiekt wrócił do cerkwi prawosławnej. Został z całym pietyzmem odbudowany, wyzłocony i pomalowany zgodnie z prawosławną tradycją. Wyjazd, by kręcić tam film, byłby bez sensu. Gdyby jeszcze wyglądało to tak, jak w czasach obozu, może i warto byłoby się potrudzić. A tak – musieliśmy sobie poradzić inaczej.

– Jak?

– Początkowo rozważano taki wariant filmu, w którym nie byłoby scen wewnątrz cerkwi. Potem zastanawialiśmy się, czy tego wnętrza nie dałoby się wybudować w studiu, ale trudno znaleźć w Polsce dostatecznie wysoką halę zdjęciową, by zbudować odpowiednią dekorację. A potrzebowaliśmy co najmniej 12 metrów, by ta dekoracja oddała charakter cerkwi zwieńczonej kopułą. Zaczęłam więc szukać wnętrza naturalnego. Potrzebna była cerkiew odpowiednio duża, by pomieścić de-



FOT. FABRYKA OBRAZU



FOT. FABRYKA OBRAZU

MAGDALENA DIPONT I ANDRZEJ WAJDA



MAJA OSTASZEWSKA JAKO ANNA, ŻONA ROTMISTRZA ANDRZEJA

koracje i kilkuset statystów, murowana – a więc nie w Bieszczadach, bo tam cerkwie są niewielkie i drewniane – greckokatolicka, bo prawosławnych po I wojnie w Polsce pozostało niewiele, no i nie używana do celów sakralnych. Tak trafiłam do Muzeum Kresów w Lubaczowie, w którego okolicach mieszkało wielu Ukraińców, wysiedlonych pod koniec lat 40. Ich cerkwie zostały zdesakralizowane, zamieniono je na jakieś składy czy magazyny i tak sobie niszczały. Ta w Starym Dzikowie wydawała mi się najlepsza, choć stylistycznie nie przypomina tych w Kozielsku, ale miała ważną zaletę: właściwy poziom degradacji – nie była to ruina, a jedynie budynek zniszczony i poszarzały. A do tego jest odpowiednio wysoka i odpowiednio obszerna, by wrażenie było mocniejsze.

– Przyznaję, że kiedy wszedłem na plan w cerkwi w Starym Dzikowie, poczułem się nieswojo. Czy istotnie w Kozielsku prycze były tak wysokie?

– Prycze w sowieckich gułagach miały sześć kondygnacji, a te w Dzikowie zostały wybudowane zgodnie z zachowanymi opisami i rysunkami. Dysponowaliśmy dokładnymi wymiarami i nawet opisem technologii, w jakiej je budowano. Uznałam, że jeśli nie będzie tam lasu tych *szuflad* i tłumu ludzi, to nie zrobi to właściwego wrażenia. To powinno postraszyć. Kiedy po raz pierwszy weszłam tam po remoncie i ustawieniu dekoracji, pomyślałam sobie: *No, dziewczynko, zamówiłaś sobie potężne zabawki. Czy nie przesadziłaś?*.

– Słyszałem, że w Starym Dzikowie planuje się założenie muzeum filmu „Katyń”...

– Nie wiem czy to będzie właśnie muzeum. Ale statyści, którzy pochodzili z okolic Starego Dzikowa, po zdjęciach postanowili założyć fundację, której celem miało być zagospodarowanie cerkwi. Co więcej, zadeklarowali, że przekażą na cele fundacji swoje honoraria. To zachwycające – z tego tylko powodu warto było tam robić zdjęcia. To piękny gest, zwłaszcza w narodzie, który nie potrafi szanować swej przeszłości materialnej...

– I dlatego niektóre sceny trzeba było składać z kawałków? Byłem w Krakowie świadkiem kręcenia sceny, której początek i koniec nakręcono w Warszawie...

– W „Katyniu” takich scen jest mnóstwo, ale to dotyczy nie tylko tego filmu. Jeżeli zechcemy dziś odtworzyć jakikolwiek świat przepadły, musimy się z tym li- ›



FOT. FABRYKA OBRAZU

ANDRZEJ CHYRA I ARTUR ŻMIJEWSKI

czyć. Bo Polacy szanują dobra kultury materialnej wyłącznie werbalnie, na co dzień jesteśmy niszczycielami, pozbawionymi szacunku dla własnej przeszłości. Cofnięcie się w przeszłość okazuje się praktycznie niemożliwe – choćby z powodu okien.

– To przecież drobiazg, który można przemalować na komputerze...

– Nie można. W większości budynków z przełomu XIX i XX wieku powstawiano plastikowe okna. To zupełnie inna technologia, inny wygląd – mają inną szerokość ram, są bardziej płaskie. Plastikowe okno w kamerze jest jeszcze bardziej plastikowe niż w rzeczywistości. Trzeba pamiętać, że kamera – zwłaszcza współczesna – bezlitośnie pokazuje prawdę o materiale, o tkance, którą fotografuje. Nie ma rady, by ją oszukać, przecież nie wymienimy okien w całym budynku.

– Wygląda na to, że praca scenografa polega na przypominaniu, że to, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się odwieczne, wcale takie odwieczne nie jest.

– Bardziej na wymyśleniu, jak to coś odwiecznego odtworzyć, a dopiero potem na pamiętaniu o tysiącach szczegółów, które będą ważne i jak je będzie widać na ekranie. Chodzi właśnie o te drobne z pozoru zmiany, przy szerokim spojrzeniu niezauważalne. Z bliska jednak widać, jak duże są ingerencje współczesności. Trzeba się naprawdę dobrze zastanowić, gdzie postawić kamerę i jak istniejącą przestrzeń cofnąć w czasie. To prawdziwa gimnastyka. Można wesprzeć się komputerem, ale przy naszych filmowych budżetach – tylko w pewnym stopniu.

– „Katyń" jest filmem, który ma podtrzymać pamięć zbiorową narodu, a pani praca polegała na znalezieniu dla tej pamięci najmocniejszej pożywki. Dużo musiała pani wymyślić?

– W filmie jest około 60 obiektów zdjęciowych. Jak powinna wyglądać część z nich, wynikało z dokumentacji. Ale jeśli chodzi o materiał wizualny, nie było tego dużo. Ci ludzie przecież zdjęć sobie nie robili. Bazowałam przede wszystkim na wspomnieniach profesora Swaniewicza – jednego z nielicznych, którzy Katyń przeżyli, świadka przeładunku oficerów z pociągu do więźniarek na stacji Gniezdowo. Jego wspomnienia to bardzo rzetelne źródło – nie tylko opisywał, jak to się wszystko odbywało, ale również jak te miejsca wyglądały.

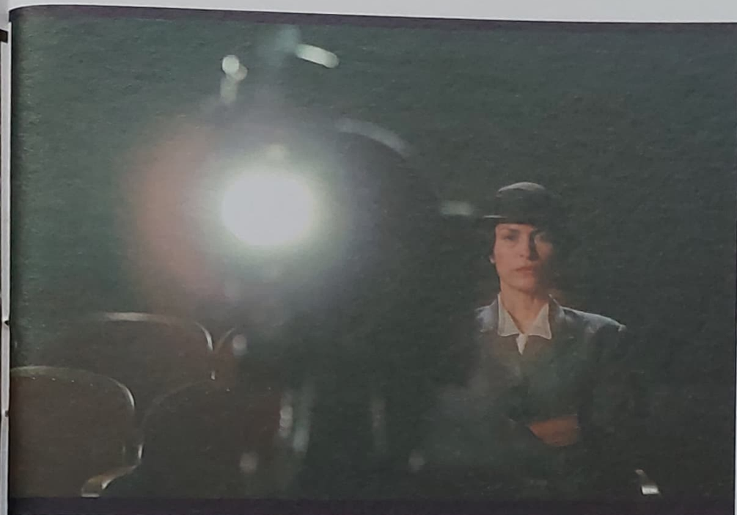
– Ale martyrologia oficerów z Kozielska to tylko jeden z wątków filmów. Skoro nawet w Krakowie nie udało się znaleźć wnętrz, które bez adaptacji mogłyby zagrać mieszkania z lat 30. i 40., to jak kręcić filmy, które mają wskrzesić świat – jak go pani nazywa – przepadły. Siłą woli?

– W dużej mierze siłą woli. To znaczy, obecnie jest nieco lepiej, bo powstało dużo prywatnych galerii i niewielkich sklepików antykwarycznych. I jest trochę szalonych ludzi, którzy kolekcjonują piękne rzeczy. Ale nie jest tego aż tak dużo.

– Jak ocenia pani swoje próby rekonstruowania pamięci w „Katyniu"?

– Andrzej Wajda pod tym względem jest szalenie wymagający, ale ma rację. Kiedy kamera zatrzymuje się na jakimś detalu, z pozoru zbędnym, jest w tym ukryty sens. Bo jego kształt daje wyobrażenie o jakości tamtego przepadłego świata. Jeśli lepiej się przyjrzymy temu przedmiotowi, zrozumiemy, jaki ten świat był. I że postawy ludzi, ich decyzje wynikały z tego, że ich świat był akurat taki. „Katyń" przypomina, że wraz z tragicznym losem polskich oficerów, ich świat – który miał być naszym światem – się rozpadł i że przez to mamy świat taki, jaki nas dziś otacza.

ROZMAWIAŁ KONRAD J. ZARĘBSKI



DANUTA STENKA JAKO RÓŻA, ŻONA GENERAŁA FOT. FABRYKA OBRAZU

SZTUKA CZYSTEGO SPOJRZENIA

MALWINA GROCHOWSKA

Praca operatora Pawła Edelmana w najnowszym filmie Andrzeja Wajdy jest warta szczególnej uwagi nie tylko ze względu na rezultat, ale także metody, jakich użyto do jego osiągnięcia.

Zdjęcia „Katynia” nie starają się przypodobać widzowi łatwą urodą. Są natomiast czyste, pełne wyrazu i powagi. Powstały przy użyciu najnowocześniejszej technologii w cyfrowej obróbce. „Katyń” jest pierwszym pełnometrażowym filmem europejskim, którego postprodukcja została wykonana w 4K.

4K to rozdzielczość obrazu na taśmie filmowej. Na pozór tylko ulepszenie technologiczne, które jednak oznacza dla widza lepszy obraz w kinie, a dla twórców – większe możliwości w pracy nad tym obrazem. Do tej pory, jeśli filmowcy decydowali się na cyfrową obróbkę filmu (czyli DI – Digital Intermediate), właściwie nie mieli wyboru: jedynym dostępnym formatem była rozdzielczość 2K. 4K pojawiło się bardzo niedawno, na całym świecie powstało na razie dopiero kilkanaście filmów w tej rozdzielczości. W 2K na klatkę przypada 3,5 miliona pikseli, a w 4K – 14 milionów. Upraszczając, to tak jakby zdjęcia z telefonu komórkowego porównywać do tych wykonanych dobrą lustrzanką. Niezależnie od tego, z jaką rozdzielczością będziemy mieli do czynienia w cyfrowej postprodukcji, kamery rejestrują obraz na taśmie o wiele dokładniej, z precyzyjniejszym odwzorowaniem detali, kolorów itd., lecz w przypadku 2K tę dokładność tracono podczas przenoszenia filmu z kopii pozytywowej do świata cyfrowego. DI – już przy mniejszej rozdzielczości – miał swoje zalety, ale niejednokrotnie wiązało się to z kompromisami: nie można było uzyskać efektu równego temu, jaki jest od dawna uzyskiwany w tradycyjnej obróbce negatywu filmu w laboratorium. 4K czyni proces skanowania pozytywu na komputer praktycznie wolnym od strat. To znaczy, że na komputerze możemy pracować na dokładnie takim obrazie, jaki został utrwalony na taśmie. Dzięki temu w „Katyniu” nie zobaczymy cyfrowego ziarna i nawet na największym ekranie nie stracimy nic ze szczegółów obrazu, jak to się zdarza w przypadku filmów obrabianych w 2K. Jednocześnie film jest wizualnie bogatszy niż gdyby był po tradycyjnej, laboratoryjnej postprodukcji.

Jednak widz w kinie może nie zauważyć różnicy pomiędzy obrazem w rozdzielczości 2K a 4K, tak jak nie zauważa, jaką kamerą czy na jakiej taśmie film kręcono. Techniczne detale zwracają uwagę dopiero wtedy, gdy coś jest z nimi nie tak. To zrozumiałe, wszystkie narzędzia, nawet najbardziej technologicznie zaawansowane, powinny służyć opowiadaniu, a nie wybijać się na pierwszy plan. 4K widzowi daje przede wszystkim komfort odbioru i pewność, że ogląda właśnie to, co twórcy chcieli, żeby oglądał: jeśli fragment kadru jest ciemny, to nie dlatego, że nie udało się go doświetlić, lecz dlatego, że takie było założenie. Jeśli barwy są przytłumione, to z tego samego powodu. Obraz filmowy w jego złożoności i ze wszystkimi szczegółami odbieramy na ogół półświadomie, lecz ma to zasadniczy wpływ na percepcję filmu jako całości. Technologia cyfrowa daje filmowcom przede wszystkim większą kontrolę nad obrazem, a pośrednio większe możliwości artystycznego wyrazu.

Paweł Edelman, dla którego „Katyń” nie był pierwszym filmem postprodukowanym w DI, ale pierwszym w 4K, przyznaje, że komfort pracy w tej rozdzielczości jest o wiele większy. Pracę nad obrazem, którą operator przeprowadza wraz z kolorystą, w przypadku filmu Wajdy zdecydowanie ułatwił też projektor cyfrowy. Praca w systemie DI zazwyczaj odbywa się na monitorach HD. Jednak obraz zawsze wygląda na nich trochę inaczej niż w kinie, chociażby dlatego, że świeci, podczas gdy ekran kinowy odbija światło. Odpowiednio ustawiony projektor cyfrowy symuluje bezbłędnie, jak obraz będzie wyglądał na kopii filmowej.

Jednak 4K łączy się z wysokimi kosztami, na które mogą sobie pozwolić tylko nieliczne produkcje. Decyzja o postprodukcji „Katynia” w 4K zapadła wcześniej, kiedy film miał być koprodukcją polsko-francuską. Potem strona francuska wycofała się z udziału, ale polscy producenci pozostali przy najwyższej rozdzielczości cyfrowej obróbki. – *Warto było zainwestować w DI nie tylko dlatego, że uzyskaliśmy lepszy obraz. Ponadto zaoszczędziliśmy na scenografii, którą musielibyśmy zbudować, gdyby nie można było po nakręceniu zdjęć dokonać retuszu na komputerze* – mówi Kamil Przełęcki, kierownik produkcji „Katynia”.

Planowana postprodukcja cyfrowa oznacza więc odmienny sposób pracy całej ekipy już na etapie zdjęć. – *Mogliśmy kręcić zdjęcia w Krakowie czy w innych miejscach nie zmieniając ich wy-* >

glądu, a potem w pracy na komputerze usunąć współczesne elementy krajobrazu, wygląd budynków upodobnić do tego sprzed lat – mówi Edelman. – *To duże udogodnienie: można również ustawiać mniej świateł, by potem „wyciągnąć" je podczas korekcji barwnej. Niektóre sceny trudno nakręcić obiektywami anamorfotycznymi, dlatego kręci się je zwykłymi obiektywami, a przeformatowania dokonuje dopiero na etapie postprodukcji.*

Po zdjęciach do pracy przystępuje studio postprodukcyjne. DI „Katynia" to trzymiesięczna praca dziewięcioosobowej ekipy. – *W 2K zrobiliśmy w Chimney Pot już ponad 20 filmów. I za każdym razem dostrzegamy coraz więcej niedoskonałości związanych z tą rozdzielczością. Za to przy pracy nad „Katyniem" mieliśmy wreszcie poczucie, że w pełni wykorzystujemy możliwości cyfrowej obróbki* – mówi Jędrzej Sabliński, producent postprodukcji DI „Katynia". Studiu i filmowcom udało się wykorzystać w pełni to, co może dać tylko cyfrowa postprodukcja: desaturowano obraz, zmieniano kontrast i obrabiano poszczególne klatki w miarę potrzeby tylko miejscowo – a jednocześnie, dzięki wyższej rozdzielczości, nie utracono tego, co wcześniej traciło się, rezygnując z chemicznego laboratorium.

W „Katyniu" na etapie cyfrowej obróbki zmieniano coś lub dodawano około 200 razy. Wymazywano z kadrów współczesne ele-



JAN ENGLERT (Z PRAWEJ)

FOT. FABRYKA OBRAZU

WYZWOLENIE KRAKOWA, ZIMA 1945

FOT. FABRYKA OBRAZU

menty (samochody, druty telefoniczne itp.), *postarzano* budynki. Dodawano tzw. efekty twórcze, czyli takie, które zmieniają znacznie treść obrazu (w „Katyniu" była to np. krew na czole bohatera, *dorysowana* kopuła). Wygląd takich efektów trzeba następnie dostosować do całego ujęcia: dostosować oświetlenie, upodobnić do charakteru całej klatki. Tu także możliwa jest większa precyzja niż w przypadku 2K. W „Katyniu" ujęć z efektami jest kilkadziesiąt (około 10 minut filmu), ale zachowano ich wysoką rozdzielczość.

Prace w 4K to wciąż nowatorstwo, więc wiele technik studia Chimney Pot i Platige Image (odpowiedzialne za efekty w „Katyniu") musiały wypracowywać same, bo mało kto na świecie wcześniej robił coś podobnego. – *Najtrudniejszym zadaniem było zarządzanie danymi* – mówi Sabliński. Cały „Katyń" – razem ze wszelkimi kopiami zapasowymi, duplikatami itd. – zajął 24 terabajty, co oznacza około miliona plików. Jedna tylko klatka 4K ma 48 megabajtów. – *W takiej sytuacji niezbędny jest system zarządzania plikami, ich kontrola na każdym etapie pracy* – mówi Sabliński. Natomiast sam efekt 4K jest najwyraźniej widoczny w scenach zbiorowych, gdzie występuje kilkuset statystów. W takich sytuacjach w 2K często widać ziarno cyfrowe, obraz staje się zamazany, mniej ostry. Jednak profesjonaliści przyznają, że film składający się na przykład głównie ze zbliżeń, wcale nie wyglądałby o wiele lepiej po obróbce w 4K. Obróbka cyfrowa w ogóle sprawdza się nie zawsze; jeśli materiał był niedoeksponowany, to DI niewiele pomoże i może się okazać, że łatwiej naświetlić go w procesie tradycyjnym.

Niektórzy tradycjonaliści nadal są zdania, że w ogóle cyfrowa obróbka może zaszkodzić obrazowi filmowemu, ponieważ film staje się zbyt *czysty*, a realizm zamienia w hiperrealizm. Zbytnio *wygładzone* zdjęcia może i zachwycają jakością, ale niekoniecznie nadają się do czegoś więcej niż reklamy telewizorów LCD. Jednak tak być nie musi, czego „Katyń" jest najlepszym przykładem. Można obrabiać film komputerowo, ale zachować jego wygląd *retro*. W „Katyniu" było założeniem twórców, by obraz nie wyglądał zbyt ładnie. – *Wiadomo, że nie będziemy udawać, że to film kręcony przed laty. Chcieliśmy, by „Katyń" miał wygląd na wskroś współczesny. Chodziło nam przede wszystkim o to, by obraz był poważny. Nie chcieliśmy epatować efektami* – tłumaczy Edelman. I rzeczywiście, powstały zdjęcia odpowiadające treści filmu, mocne i przejmujące. Fragment „Katynia" stanowią archiwalia. I one zostały poddane komputerowemu czyszczeniu, ale umiarkowanie, tak że by nie straciły naturalnego wyglądu starej kopii. To też sztuka: mając do dyspozycji najnowszą technikę nie ulec pokusie *wyczyszczenia* obrazu do jakości cyfrowej.

Nadal zdarzają się nieudane próby wykorzystania DI, kiedy technika wcale nie pomaga, a tylko psuje efekt artystyczny. Dotyczy to również obróbki cyfrowej starych filmów. – *Czasami po złej obróbce wyglądają gorzej niż przed* – mówi Sabliński. Co nie znaczy, że DI nie ma przed sobą dużej przyszłości i to nie tylko w kinie, ale również w telewizji High Definition czy na płytach potomkach DVD: Blu-Ray i HD-DVD. Już w tym roku 11 z 21 filmów w konkursie w Gdyni zrobiono w DI. Wraz z nadejściem 4K można zaryzykować stwierdzenie, że nastąpił moment przełomowy w technice postprodukcji: cyfrowy proces nie ustępuje już w niczym tradycyjnemu. – *Do tej pory obróbka komputerowa obrazu czasami „goniła" obróbkę chemiczną. Teraz nareszcie cyfrowa może się z nią równać, a w wielu sytuacjach okazuje się nawet lepsza* – mówi Jędrzej Sabliński. Jedynym problemem pozostają wysokie koszty całego procesu. Dlatego nawet w Hollywood obróbka w 4K jest na razie rzadkością. Tym samym „Katyń" technologicznie plasuje się nie tylko w europejskiej, ale i światowej czołówce i zyskuje szanse szerokiej dystrybucji w różnych, nawet najnowocześniejszych formatach.

MALWINA GROCHOWSKA

RECENZJA Z FILMU „KATYŃ" NA STR. 59



PROF. ANDRZEJ GWÓŹDŹ

To już tradycja festiwalu Etiuda&Anima. Każdego roku znany twórca lub znawca kina dokonuje wyboru 10 najlepszych jego zdaniem filmów we wskazanej przez organizatorów kategorii. Poczynając od 1998 r. wybierali już: Jerzy Kucia, Marcel Łoziński, Daniel Szczechura, Henryk Kluba, Marcin Giżycki, Andrzej Fidyk, Bogusław Zmudziński, Jerzy Armata oraz Giannalberto Bendazzi. Rok temu dziesiątkę rozbito na dwie piątki, by zaprezentować filmy Jerzego Stuhra – przez niego wyreżyserowane i te, w których – jego zdaniem – stworzył najciekawsze kreacje aktorskie.

W tym roku festiwal Etiuda&Anima zaprasza na przegląd 10 najlepszych niemieckich filmów awangardowych w wyborze prof. Andrzeja Gwoździa, kierownika Zakładu Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach UŚL, członka Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Oto ich zestaw:

„Rytmy 21, 23, 25" (Rhytmus 21, 23, 25), reż. H. Richter, 1921, 1923, 1925;
„Gra świetlna I-III" (Liechtspiel Opus I-III), reż. W. Ruttmann, 1921, 1923;
„Przygody księcia Achmeda" (Die Abenteuer des Prinzen Achmed), reż. L. Reiniger, 1926;
„Berlin. Symfonia wielkiego miasta" (Berlin. Die Sinfonie der Großstadt), reż. W. Ruttmann, 1927;
„Strach przedpołudniowy" (Vormittagsspuk), reż. H. Richter, 1928;
„Muratti atakuje" (Muratti greift an), reż. O. Fischinger, 1933;
„Gra świetlna – czarne, białe, szare" (Lichtspiel schwarz, weiss, grau), reż. L. Moholy-Nagy, 1930;
„Materialfilme I", reż. W. i B. Hein, 1976;
„Podróże Eastmana" (Eastmans Reisen), reż. K. Telscher, RFN 1981;
„Delfin" (Le Dauphin), reż. S. Sachs, RFN 1987.



„GRA ŚWIETLNA"
REŻ. W. RUTTMAN (1921)

OKO W OKO Z AWANGARDĄ

Z ANDRZEJEM GWOŹDZIEM, HISTORYKIEM I TEORETYKIEM FILMU I MEDIÓW ELEKTRONICZNYCH, ROZMAWIA PAULINA KWAS

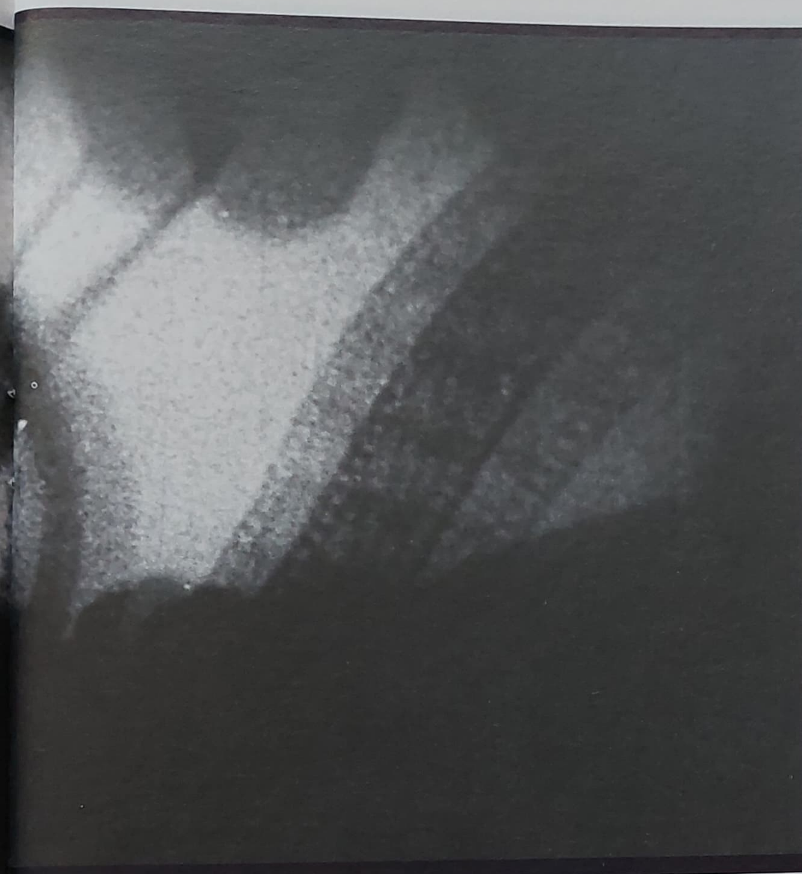
– Spośród wielu filmów niemieckiej awangardy musiał pan profesor wybrać jedynie dziesięć. Co zadecydowało o takim właśnie doborze? Powiązanie z formacjami artystyczno-filmowymi czy klucz indywidualny?

– W samym pojęciu awangardy kryje się nieco *zawoalowany*, bo nie zawsze czytelny, trop rozpoczynania, inaugurowania czegoś. Kino w latach 20., a przynajmniej pewne jego nurty, znajdowało się w podobnym stanie ducha, w jakim znalazły się media po przełomie elektronicznym. Wtedy trzeba było uporać się z tworzywem na poziomie światła, taśmy, z materiałem danym fizycznie. Po osiemdziesięciu latach twórcy znowu muszą się mierzyć, tyle że z (im)materią, rzeczywistością zwirtualizowaną. Ale od początku i na nowo przemyśleć trzeba podstawowe pytania: co to jest kino? Co to jest film? Nie będzie przesady, jeśli powiem, że wyzwania, jakie stały przed filmowcami w latach 20., były podobne, a niekiedy wręcz identyczne z tymi, które stanęły przed nową generacją twórców w latach 80. i 90. ubiegłego wieku.

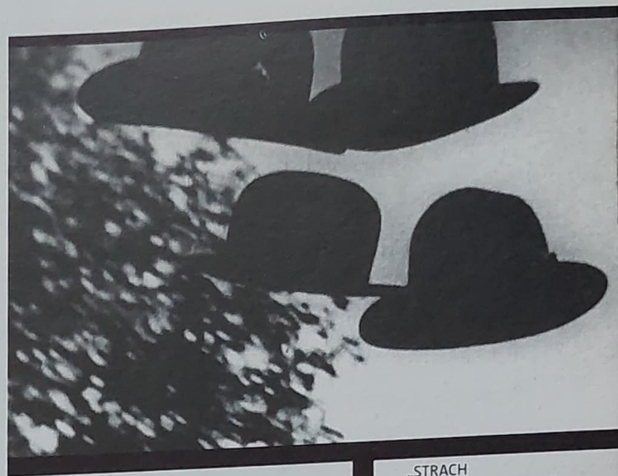
– Rozumiem, że wybrane przez pana filmy łączy powinowactwo problemów formalnych, pewna refleksja na temat medium...

– Film wycinankowy „Przygody księcia Achmeda" Lotte Reiniger z 1926 roku jest pierwszym długometrażowym filmem animowanym; filmem, który – jeżeli dokonać niewielkiego gwałtu na pojęciu wirtualności – wprowadza do kina obraz wirtualny. To w dwójnasób kino awangardowe. Z jednej strony tematyzuje światłocień jako tworzywo filmu celuloidowego, z drugiej zaś jest filmem – jakby powiedział Siegfried Kracauer – niefilmowym. To pierwszy animowany film kinowy, a więc w pewnym sensie awangarda tego, z czym kino zetknęło się w wypadku „Toy Story" (1995) Johna Lassetera, który był pierwszym pełnometrażowym filmem z retorty komputerowej. Na innym poziomie świadomości technokulturowej jesteśmy więc w bardzo podobnym uniwersum problemów: zwrotu od reprodukcji w stronę kreacji, tematyzowania tego, co jest jądrem kina – wtedy światłocienia, taśmy, dzisiaj – kalkulacji cyfrowej, kodu binarnego. Ale pytania są podobne, wymuszone przez świadomość przełomu.

Zapewne zauważyła pani w tytułach szyfry powiązane z muzyką – rytm, opus, symfonia... Bo i wszystkie te filmy można potraktować jako swego rodzaju zestaw inicjujący nurt w mediach, który – począwszy od lat 70. – rozwinął się potem w poetykę MTV. Chodzi mi o stan świadomości estetycznej, poszukujący powinowactw między jakościami muzycznymi a wizualnymi. Wideoklip, reklama, wideo art – istnieje szeroki zakres kultury audiowizualnej, oparty na integracji obrazu z dźwiękiem, a to są tego wczesne próby. Na przykład „Muratti greift an" Oskara Fischingera (1933) jest reklamą papierosów



„GRA ŚWIETLNA – CZARNE, BIAŁE, SZARE" REŻ. L. MOHOLY-NAGY (1930)



„STRACH PRZEDPOŁUDNIOWY" REŻ. HANS RICHTER (1928)



„PRZYGODY KSIĘCIA ACHMEDA" LOTTE REINIGER (1926)

NIEMIECKĄ FILMOWĄ

testującą wytrzymałość produktu komercyjnego na ciśnienie awangardy. Najbardziej niszowy (jakbyśmy dziś powiedzieli) jest tu film László Moholy-Nagy'a „Gra świetlna – czarne, białe, szare" (1930), będący grą światłocienia i – dosłownie – filmem instruktażowym, wykorzystującym pewien scenariusz światłocieniowy rekwizytu świetlnego skonstruowanego przez autora na użytek sceny teatralnej. Klaus Telscher próbuje w bałaganie medialnym, w walce wideosfery z kinematografią, która się wówczas rozpoczynała, ujawnić to, co stanowiło zawsze tabu kina – obecność nośnika, materialność taśmy filmowej.

– Wiele we współczesnej kulturze, także i tej popularnej, jest zapożyczeń z filmów awangardowych, wiele nawiązań. Czy to jej sukces? Porażka? A może naturalna kolej rzeczy?

– Myślę, że awangarda w istocie bardzo chce wyjść z opłotków awangardowości. „Opusy" Waltera Ruttmanna *zamieniły się* w końcu na „Berlin. Symfonię wielkiego miasta" (1928), a więc doświadczenia z kinem absolutnym, z figurami geometrycznymi i rytmem zaowocowały filmem kinowym, który rozpoczął określony typ poetyki kina dokumentalnego. Sukcesem awangardy nie jest wejście w absolutny *mainstream* kina, ale wyjście z porządku jego subhistorii, trzeciego czy czwartego nurtu. Awangardziści w gruncie rzeczy marzą o tym, aby to getto opuścić.

– Dla ówczesnego widza filmy Reiniger czy Ruttmanna były swoistą rewolucją percepcyjną. Czy współczesny odbiorca, przyzwyczajony do efektów specjalnych, odnajdzie w tym kinie coś zaskakującego?

– Kiedy oglądamy „Opusy" i „Rytmy", zostajemy uwiedzeni geometrią, rytmem, melodyką tych filmów. To są spektakle dla oka, gry form malarskich. Powiedziałbym, że to takie kino na-oczne. Przy dzisiejszej nawałnicy efektów specjalnych oko jest cierpliwsze, potrafi bawić się tymi formami. Bo poniekąd jesteśmy w paradygmacie efektów specjalnych kina, w laboratorium, w którym testuje się wytrzymałość umysłu, psychiki, ale głównie psychobiologicznych uwarunkowań samego oka.

Flmy absolutne Richtera czy Ruttmanna mają też w sobie ukryte napięcia, czasami wręcz anegdoty, jak choćby walkę form organicznych (natury?) z formami geometrycznymi (kulturą?), chaosu z porządkiem (dlatego niektóre z nich przypominają plakaty Lissitzky'ego). Ale to wszystko dzieje się na *designowanej* powierzchni obrazu, a nie w jego *wnętrzu*.

– Zamiast przezroczystości – poetyka brudnej, porysowanej szyby?

– Tak, bo to są filmy, które rzeczywistość *designują*, czyli – gdyby to określenie spolszczyć – desygnują znaczenie na powierzchnię, a nie w głąb. Tworzą nowy typ wrażeń dla oka, nowy rodzaj doznań optycznych, które wcale nie muszą być doznaniami niszowymi. Pracując na rzecz pewnej kultury widzenia, uczą nowych stylów postrzegania.

– Pobudzają oko nawykłe do linearnego postrzegania obrazów, fabuł...

– Wszystkie znakomicie potwierdzają motto Irzykowskiego, iż *kino jest widzialnością obcowania Człowieka z Materią*. A kino głównego nurtu, kino fabularne, wymazało aktywność oka, uczyniło je leniwym, biernym. Te filmy uświadamiają nam, że kino to widzenie, więc testujmy oko, drażnijmy je poprzez widzenie i naszą wyobraźnię. Bo ▸

najważniejsze w tych filmach jest widzenie, a nie myślenie o tym, co się widzi.

– Czy można powiedzieć, że filmy wczesnej awangardy niemieckiej antycypują to, co we współczesnym kinie głównego nurtu uważa się za najbardziej nowoczesne i atrakcyjne dla widza, czyli efekty specjalne?

– Film Hansa Richtera „Strach przedpołudniowy" (1928) ma podtytuł „Rebelia przedmiotów". Dzisiaj kino triku cyfrowego stanowi apogeum rebelii przedmiotów. Przedmioty wszystko mogą – odrywają się od podłoża, fruwają w przestrzeni, wyczyniają harce. Film Richtera, mimo że zrobiony za pomocą klasycznej czy – jak kto woli – archaicznej animacji, mógłby stanowić znakomite motto dla kina epoki triku cyfrowego. To film, który pokazuje świat rozparcelowany, zdegradowany do elementów dyskretnych. Kino triku cyfrowego robi dokładnie to samo – rozczłonkowuje rzeczywistość na uniwersum pikseli i składa je w nową całość, za pomocą wyrafinowanych metod dekonstruuje światy, by ponownie je stworzyć. Ale cały ten model technokulturowy jest już obecny w dadaistycznej zabawie Richtera.

– Czy filmy niemieckiej awangardy z lat 70. i 80., które znalazły się w wyborze pana profesora, kontynuują myślenie o widzialności zainicjowane przez Richtera, Ruttmanna czy Fischingera?

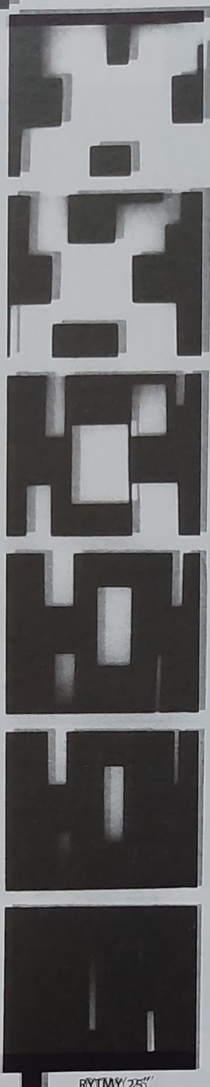
– Wilhelm i Birgit Hein, autorzy „Materialfilme" z 1976 roku, wygłaszają swoimi filmami takie oto motto: Awangardo! Cokolwiek robisz, pamiętaj, że pracujesz na określonym materiale i jedną z twoich głównych powinności jest odtajnianie tego materiału. Tu jest klucz do szczerości i do prawdomówności o świecie przed kamerą. Bo jeśli zatajasz ten materiał, to kłamiesz. To są filmy, które zrywają z tabu, uwalniając samą materię celuloidu.

– Możemy więc mówić o czymś w rodzaju *ideologii* tych filmów, ideologii odtajniania?

– W zestawie filmów, który zaproponowałem, byłoby to słowo wręcz podstawowe. Rzeczywiście – cały ten cykl jest próbą takiego wyspowiadania się kina ze swojego podstawowego kłamstwa.

– Kłamstwa polegającego na udawaniu przez kino, że jest rzeczywistością?

– Udawania, że jest rzeczywistością albo inną rzeczywistością, ale zawsze rzeczywistością. W przypadku wybranych przeze mnie filmów przezroczystość nośnika zostaje brutalnie rozbita. Klaus Telscher, tematyzując w „Eastmans Reisen" (1981) sentyment dla prekursorów kina pokazuje też, że w dobie sterylnego obrazu elektronicznego warto powrócić do nieczystego, organicznego obrazu celuloidowego. Taśma filmowa żyje, starzeje się, ma swoją cielesność. Obraz wideo nie starzeje się w takim sensie, jak celuloid. Rozmagnesowuje się, traci walory fizykalne, ale nie umiera.



„RYTMY 25"
REŻ. HANS RICHTER
(1923)

– To chyba współczesny trend kulturowy – upiększanie, odmładzanie. Coraz częstszy cyfrowy *lifting* filmów usuwa – dosłownie – świadomość, że ślady na materii to też dowód filmowości, bodaj najbardziej pierwotny i organiczny.

– To jeden z celów filmu Telschera. Wyartykułowany w wyrafinowanej formie, ale między innymi i o to chodzi. Wybrane przeze mnie filmy próbują nas nawrócić na to, o czym kino głównego nurtu kazało zapomnieć i co zawsze stanowiło tabu; co nigdy nie było efektem kina, a jedynie przezroczystą szybą. Te filmy tę szybę po prostu roztrzaskują.

– Czy w kinie XXI wieku jest jeszcze miejsce na nową awangardę filmową?

– Wydaje mi się, że dzisiaj co drugi film zasługuje na miano awangardowego – jeśli wziąć pod uwagę przyrost nowinek technologicznych i sprawność wynalazczą filmowców. Nowe technologie wymagają nieustającej czujności wynalazczej, bezustannego penetrowania laboratorium obrazu. A że jest to laboratorium skomercjalizowane, to już inna sprawa. Natomiast drugim biegunem jest próba tropienia interfejsów pomiędzy mediami, wideoinstalacje.

Znów wracamy do początków. Tak jak teraz kino wchodzi w obszar wirtualności, intermedialności, tak wczesna awangarda, która wywodziła się z działań plastycznych, włączyła do swoich artystycznych poszukiwań kino, będące wtedy nowinką technologiczną. Tak, bo wczesne kino Ruttmanna czy Richtera – ich „Opusy" i „Rytmy" – jest przecież kinem interfejsów medialnych rozgrywającym się między malarstwem a salą kinową, jest kinem ruchomego obrazu. Oni przecież są i pozostają malarzami, którzy znaleźli dla siebie inne tworzywo.

– Czy awangarda stała się snobistyczna? Dla twórców, widzów, badaczy?

– To jest swego rodzaju aura awangardy. Ona musi być snobistyczna, nie może być dla wszystkich, powszechnie dostępna, bo żeby była awangardą, wymaga pewnego nimbu tajemnicy.

– Niedostępności?

– Właśnie. Nimbu twórcy-stwórcy. Oczywiście czasami ten nimb zamienia się w pozę, ale awangardom to nie szkodzi, awangardy muszą być trochę pozerskie. Chciałbym jednak podkreślić, że zarówno Ruttmann, Richter, jak i Reiniger byli ciężko pracującymi rzemieślnikami. Proszę sobie wyobrazić – „Przygody księcia Achmeda" to w fazie produkcji ćwierć miliona rysunków, własnoręcznie wykrojonych i animowanych, połączonych drucikami, z czego do filmu weszło prawie sto tysięcy. Ten aspekt dziś wraca w kinie głównego nurtu, które staje się kinem bardzo indywidualnym, rzemieślniczym właśnie. Twórcy pracują w zaciszu swoich pracowni komputerowych, a mise en scene zostało zamienione na mise en page. Dzisiaj postprodukcja jest tą właściwą produkcją filmu, bo punkt ciężkości uległ przesunięciu. Reżyser rzadko bywa na planie filmowym, pracuje na obrazie, zajmuje się powierzchnią obrazu. To jest właśnie ta świadomość designu, o której wspominałem. Współczesna twórczość filmowa reanimuje swego rodzaju prywatność, autorskość, rozumianą oczywiście inaczej niż autorskość nowych fal na przykład.

– Jesteśmy współcześnie zanurzeni w przezroczystym obrazie filmowym, w medialności, która nas zaanektowała, często nawet bez udziału świadomości. Stąd chyba warto powracać do osiągnięć nurtu kina awangardowego, które o tej umowności, o powierzchniowości kina nam przypomina?

– Ten nurt ciągle odżywa i powraca. Jest nieodzowny dla kultury audiowizualnej jako pewien multiperiodyczny wzorzec. Był potrzebny w latach 20., 30. i 60. ubiegłego wieku, jest nieodzowny i teraz. To naturalne w okresach przesileń, kiedy kultura audiowizualna wchodzi w nowe stadium świadomości estetycznej, technologicznej i kulturowej. ■

LUBIĘ POŁAMAŃCÓW

Z ROBERTEM WIĘCKIEWICZEM, ODTWÓRCĄ GŁÓWNEJ ROLI W FILMIE „WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE", ROZMAWIA KONRAD J. ZARĘBSKI



ANDRZEJ – „WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE"

– Długo się czeka na taki sezon jak ten? Dwie główne role w filmach kinowych, jedna w serialu, a jeszcze reżyser „Testosteronu" odgraża się, że panu nie daruje, bo choć ten film powstawał z myślą o panu, to pan w nim nie zagrał.

– Ale już mi zaproponował następną rolę.

– Przebaczył?

– Nie chcę o tym mówić, bo dla nas obu to trudny temat. Musiałem dokonać wyboru, coś za coś. Nie zagrałem w „Testosteronie", ale zagrałem w „Pawełku" [tytuł roboczy filmu „Wszystko będzie dobrze" – przyp. kjz], „Odwróconych" i „Świadku koronnym".

Ja nie czekam na takie zbiegi okoliczności. Owszem, czekałem na *taki* sezon, ale bez zaklinania, że to już czterdziestka a tu nic... To, co zawodowo dzieje się u mnie teraz – i co, mam nadzieję, będzie się działo dalej – jest konsekwencją tego, co zdarzyło się do tej pory.

– Skończył pan szkołę teatralną we Wrocławiu w 1993 roku...

– Z Wrocławia wyszli Jolanta Fraszyńska, Robert Gonera, Andrzej Mastalerz, wcześniej Mirosław Baka, Jan Jankowski i wielu innych. Dla mnie to były Himalaje. Ale wiedziałem, że muszę iść dalej. Najpierw był Poznań, potem zupełnie wariacka decyzja, żeby przyjechać do Warszawy.

– Zaczęło się od epizodów w serialach...

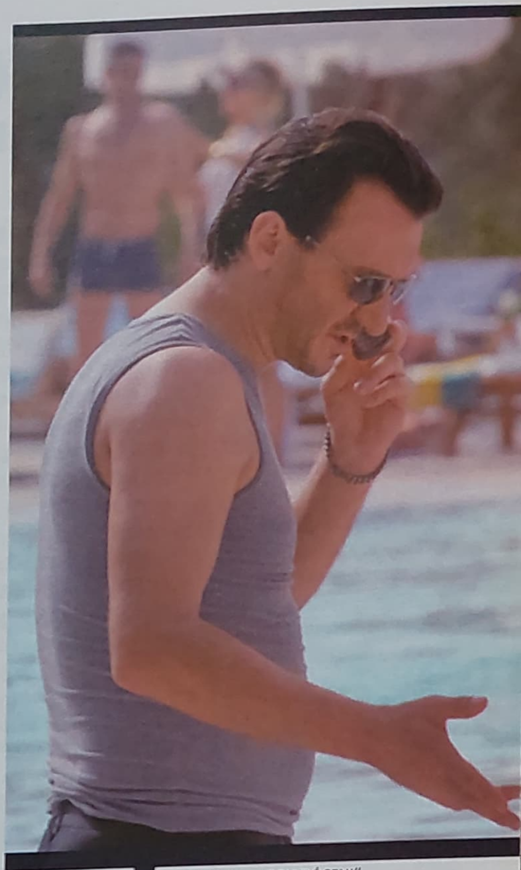
– Przyjechałem do Warszawy jako Mr Nobody, nie znałem prawie nikogo. Miałem za sobą tak naprawdę kilka mniejszych ról, na przykład u Filipa Bajona czy Feliksa Falka. W moim przypadku przebić się było o wiele trudniej niż na przykład aktorom po szkole warszawskiej, którzy czasami będąc już na drugim-trzecim roku grają główną rolę w filmie i później już samo leci. To musiało potrwać.

– Bywają i tacy, którzy na trzecim roku grają główną rolę, a na czwartym dowiadują się, że to oni położyli ten film...

– Może się i tak zdarzyć. Ale mam takie przeświadczenie, że w moim życiu wszystko dzieje się we właściwym momencie. Nie żałuję, że ten *mój czas* nie przyszedł wcześniej.

– Wcześniej było parę udanych sezonów w teatrze, role w serialach. Potem przyszło „Pół serio", wreszcie Juliusz Machulski postawił pana na dachu w filmie „Pieniądze to nie wszystko".

– No i na tym dachu wszystko się zaczęło. Juliusz Machulski w gruncie rzeczy mnie sobie odchował. Po pokazie „Pół serio" w Gdyni zaprosił mnie na rozmowę i obiecał rolę kominiarza – potraktowałem to niezwykle prestiżowo – a potem zapraszał do każdej swojej realizacji. Po „Superprodukcji" powiedział, że pisze scenariusz i że wkrótce się spotkamy. Nawet nie myślałem, że to będzie rola Cumy w „Vincim". Nie mogłem w to uwierzyć – główna rola u Machulskiego w takim filmie! Nie wiem, jak mi się to udaje... Może chodzi o to, że



BLACHA – „ODWRÓCENI"

nie zawodzę tych, którzy mi coś proponują *(śmiech)*.

– A potem przychodzi taki sezon jak przełom 2006/07. Bogactwo nadmiaru.

– Od pewnego czasu zaczęła się selekcja, niektórych propozycji już nie przyjmuję. Kiedy teraz czytam scenariusze, coraz częściej słyszę szelest papieru. Unikam też, kiedy tylko mogę pewnych sytuacji medialnych. Wiadomo, że jak jest promocja filmu, to trzeba się gdzieś pokazać, mam to zapisane w kontrakcie, ale, na przykład, na sesję fotograficzną z rodziną w parku już się nie zgodzę...

– Jest jeszcze teatr...

– W Warszawie spędziłem dwa lata u Grzegorza Jarzyny, potem zostałem wolnym strzelcem. Chętnie zagram coś gościnnie, ale etat – na razie dziękuję.

– A „Testosteron" z rolą napisaną specjalnie dla pana?

– Gramy ten spektakl od pięciu lat przy niesłabnącym zainteresowaniu widowni. Teraz ci, którzy najpierw zobaczyli film, przychodzą do teatru. I narzekają „co ten Więckiewicz tak zżyna z Szyca" *(śmiech)*.

Wracając do filmu... Bardzo czekam na premierę „Wszystko będzie dobrze". Ciekaw jestem, jak widzowie przyjmą mój wizerunek -inny od gangsterskiego, utrwalonego w „Świadku koronnym" i „Odwróconych".

– Rola w „Odwróconych" budowana jest bardzo konsekwentnie, widać metamorfozę postaci, jej dojrzewanie...

– Cieszę się, że mówią tak nie tylko *cywile*, ale i ludzie z branży. Rzadko się zdarza, żeby reżyserzy, operatorzy i nawet aktorzy bez ironii chwalili za kawał dobrej roboty. To było bardzo sympatyczne. Swoją drogą, to był materiał na dobrą rolę.

– We „Wszystko będzie dobrze" chciał pan grać od razu po przeczytaniu scenariusza.

– Usłyszałem o tym scenariuszu kilka lat temu. Juliusz Machulski powiedział mi, że dostał tekst, w którym jest rola dla mnie. Zdążyłem o tym zapomnieć, kiedy dwa lata temu ktoś zaproponował mi zdjęcia próbne do filmu Tomasza Wiszniewskiego. Poszedłem tam, dostałem do zagrania jakieś dwie sceny, a wychodząc poprosiłem o scenariusz. Przeczytałem go od razu i zrobiłem coś, czego wcześniej nie robiłem. Zadzwoniłem do Tomka i powiedziałem: *Muszę to zagrać.*

– Dlaczego?

– To był świetnie napisany scenariusz. Z mocną historią. Z jednej strony dziecko, naznaczone przez życie, a z drugiej strony dorosły, też na swój sposób naznaczony. Ta relacja mnie zaintrygowała, to, że nie było w niej jakiegokolwiek sentymentalizmu. Na początku mój bohater jest totalnym egoistą, myśli tylko o tym, żeby ratować siebie. Ale z czasem zaczyna się zmieniać. Dużo dyskutowaliśmy z reżyserem. O tym, kim on jest? Skąd się wziął, co się z nim działo wcześniej? Dlaczego jest właśnie taki? A z drugiej strony, fascynowały mnie momenty, w których jest bezradny. Lubię takich połamańców. Takich, po których widać, że za tą szorstkością na zewnątrz kryją się gigantyczne, nieodkryte pokłady wrażliwości.

– Podobnie jak jego partner. Jak znaleźliście Adama Werstaka, który zagrał Pawełka?

– Tomek ma dobrą rękę do dzieciaków. Chłopców do ról Pawła i jego brata szukał w różnych miejscach i środowiskach – także w domach dziecka, w rodzinach dysfunkcyjnych. Adam na początku był bardzo pozamykany. W trakcie pracy powoli się otwierał. Kiedy kończyły się zdjęcia, uświadomiłem sobie, że dla mnie to jest zwyczajna sytuacja zawodowa, że zaraz wrócę do swego życia. A on – pojedzie tam, wróci do tego sierocińca.

– Jak w sytuacji, kiedy dzieci z domu dziecka jadą na święta do domu potencjalnych rodziców.

– Adam dostał lizaka i musiał go szybko lizać, bo zaraz mu zabiorą. No i zabrali. To mnie strasznie przybiło. Pomyślałem sobie, to nie jest fair, że w ogóle życie nie jest fair. Dużo z nim rozmawiałem. Adam, a co ty będziesz robił w przyszłości, kim chcesz być? Chcę zostać piekarzem, wypiekać chleb. A dlaczego? Bo wtedy nigdy nie będę głodny.

Mój filmowy bohater dużo się uczy od Pawełka, w gruncie rzeczy ta wyprawa jest dla nich obu rodzajem inicjacyjnej podróży. Dla każdego jednak na swój sposób. To ich do siebie zbliża.

– Wie pan, połamańcy bywają użyteczni, często potrafią nawet załatwić Oscara. Ale mają zasadniczą wadę: zazwyczaj pojawiają się w filmach, które bardzo wysoko podnoszą poprzeczkę, tak wysoko, że już trudno podskoczyć wyżej.

– Jestem optymistą. Będę skakał dalej. ■

RECENZJA Z FILMU „WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE" NA STR. 69



CUMA – „VINCI"

PIERWSI LAUREACI

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Nikt nie wyobraża sobie polskiego kina bez filmów Andrzeja Wajdy czy Jerzego Kawalerowicza. A czy wygrywalibyśmy równie dużo międzynarodowych festiwali, gdyby nie twórcy polskiej szkoły animacji czy cenieni na całym świecie dokumentaliści? Są też bohaterowie drugiego planu – nie rozpoznawani przez widzów, choć to ich praca decyduje o ostatecznym kształcie filmu: operatorzy, montażyści, scenografowie. Stowarzyszenie Filmowców Polskich postanowiło co roku wyróżniać twórców, którzy na trwałe zmienili obraz polskiego kina. Nagrody SFP są wręczane na festiwalach w Krakowie i w Gdyni. Pierwszymi laureatami zostali: montażystka Agnieszka Bojanowska oraz reżyserzy Witold Giersz i Władysław Ślesicki.

Wszyscy troje debiutowali w połowie lat 50., jednym z najciekawszych okresów w historii polskiego kina. Jak wspominają po latach te czasy? I – przede wszystkim – dlaczego to właśnie kino uczynili środkiem swojej artystycznej ekspresji?

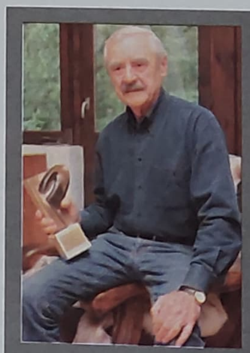

FOT. TOMASZ JĘDRZEJOWSKI

AGNIESZKA BOJANOWSKA została montażystką przez przypadek. *W młodości marzyłam, by zostać fotoreporterką* – wspomina. – *Ukończyłam nawet liceum fotograficzne. Mój cioteczny dziadek był fotografem jeszcze w XIX wieku i kręcił filmy fabularne. To on mnie namówił, bym zdawała do szkoły filmowej na wydział operatorski.* Świeżo upieczona studentka szybko jednak przerwała studia, bo... przeniesiono ją na reżyserię. *Po urodzeniu córki wylądowałam na Chełmskiej: najpierw w montażowni dźwięku, potem w montażowni obrazu* – opowiada. – *Ale ciągle chciałam wrócić na studia zaoczne. Wtedy brak dyplomu sprawiał, że nikt nie mógł człowieka zatrudnić.* Na Chełmskiej pracowała jako asystentka Wacława Kazimierczaka, człowieka małomównego i słynącego ze specyficznego sposobu myślenia o materiale filmowym. Długo nie potrafiła rozgryźć, na czym polega montaż. Jeden z jej szkolnych wykładowców, Antoni Bohdziewicz, dał jej wówczas radę, która okazała się przydatna w całym zawodowym życiu: *Nie interesuj się montażem, bo to się szybko zmienia* – mówił. – *Spróbuj zrozumieć metody pracy Kazimierczaka.* – *Po dwóch latach zaczęłam się orientować o co chodzi* – wspomina. – *Dziś wiem, że wszystko zależy od rodzaju filmu, sposobu jego realizacji, a przede wszystkim od tego, dla kogo się pracuje. Inaczej montuję w Polsce, a inaczej dla Skandynawów czy Niemców.*

Jako samodzielna montażystka zadebiutowała w 1956 roku dokumentem Heleny Lemańskiej „Listy z Wietnamu". Przez pół wieku pracy zawodowej zmontowała przeszło 350 filmów. Często pracuje z tymi samymi twórcami, np. z Bogdanem Dziworskim („Kilka opowieści o człowieku"), Januszem Kidawą („Grzeszny żywot Franciszka Buły"), Januszem Rzeszewskim („Lata dwudzieste... Lata trzydzieste") czy Lidią Dudą („Herkules wyrusza w świat"). Przez niemal całe zawodowe życie była związana z kinem dokumentalnym, choć ma też w dorobku przeszło 20 fabuł (ostatnia: „Stan strachu" Janusza Kijowskiego). Przyznaje, że nie umie pracować pod dyktando. Sama wielokrotnie siebie poprawia wracając do już zmontowanego materiału. *Bo dopiero na ekranie widać ostateczny efekt. Monitor i stół montażowy kłamią* – mówi. Nie czyta scenariuszy, ale zawsze na długo przed rozpoczęciem pracy rozmawia z reżyserami.

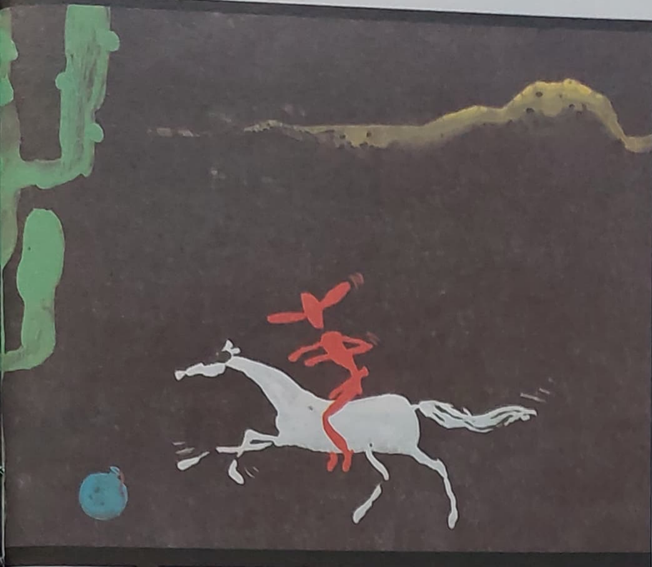
Na czym więc polega dobry montaż? *Jak człowiek wnikliwie przejrzy cały materiał, to ma w głowie wiele wariantów każdej sceny. I potem tylko trzeba je wybrać.* Nie zawsze było to oczywiste, bo przed laty zawód montażysty nie cieszył się tak dużym prestiżem, jak dziś. *Gdy zaczynałam pracę w wytwórni, byliśmy pod silnym wpływem Wschodu* – opowiada. – *A w Rosji ten zawód właściwie nie istniał. Był asystent reżysera do spraw montażu. Za to dziś montażysta może wszystko..* ■


„STAN STRACHU" REŻ. JANUSZ KIJOWSKI


FOT. TOMASZ JĘDRZEJOWSKI

WITOLD GIERSZ, klasyk polskiej animacji i współzałożyciel legendarnego Studia Miniatur Filmowych, podobnie jak Agnieszka Bojanowska, nie miał w planach pracy w swoim obecnym fachu. *Nic wtedy nie wiedziałem o animacji, znałem tylko prace Disneya* – wspomina dziś moment zawodowego startu. Ale od dziecka interesował się rysunkiem. *Rysowałem tak dużo, że moi rodzice mieli zawsze problemy z papierem. Pewnego dnia ich znajomy przyniósł nawet dla mnie całą rolę papieru gazetowego z drukarni, która starczyła mi na rok* – opowiada. Zapisując się na studia wybrał jednak kierunek ekonomiczny, a nie artystyczny. I dopiero przypadkowo przeczytane ogłoszenie w prasie spowodowało, że przerwał naukę i wyruszył do Bielska-Białej. Tu bowiem, pod przewodnictwem znanego śląskiego plastyka Zdzisława Latura, organizowano Studio Filmów Rysunkowych. *Uczyliśmy się na własnych błędach* – wspomina. W Bielsku powstawały wówczas pierwsze polskie filmy rysunkowe, a pierwsze lalkowe – w Łodzi. Parę lat później, w 1956 roku, Witold Giersz wyruszył do Warszawy, by zorganizować oddział bielskiego studia. I już niemal całe zawodowe życie pozostał wierny warszawskiemu Studiu Miniatur Filmowych. *W Polsce myślenie o animacji jako kinie autorskim narodziło się właśnie w Studio* – opowiada. Tu tworzyli Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Mirosław Kijowicz i wielu innych.

Debiutem reżyserskim Witolda Giersza stała się zrealizowana w 1956 roku „Tajemnica starego zamku". *Mój pierwszy film wy-*


„MAŁY WESTERN" (1960)

magał bardzo dużo mozołu. I zawsze tak było – opowiada. – *Swoje prace uważam za niedoskonałe. W tym sensie, że moje zamierzenia nie zawsze pokrywały się z efektem ekranowym.* W latach 60. przyszedł więc czas na eksperymenty. *Doszedłem do wniosku, że muszę zrezygnować z tego wszystkiego, czego się uczyłem w Bielsku-Białej* – mówi. – *W tej dziedzinie już wszystko zostało powiedziane. Szukałem nowych rozwiązań.* Przełomem był „Mały western". Później powstały wielokrotnie nagradzane, klasyczne już filmy: „Czerwone i czarne", „Ladies and Gentlemen" „Koń" czy niezapomniana klasyka kina dla najmłodszych – „Proszę słonia".

Lata fascynacji malarstwem jaskiniowym zaowocowały chęcią ożywienia na ekranie dzieł prehistorycznych twórców. Rok temu zaczął zbierać materiały. Animacja komputerowa? *Komputer bardzo ułatwia pracę w sensie technicznym: przy zdjęciach czy montażu. Ale sam nie tworzy nowej jakości* – mówi. A co ją tworzy? *Zawsze człowiek* – odpowiada. – *Choć tak naprawdę niewielka część ludzi uzdolnionych plastycznie nadaje się do tego zawodu: trzeba jeszcze mieć pewne umiejętności aktorskie i zmysł obserwacji.* ■



WŁADYSŁAW ŚLESICKI, zanim wkroczył w świat kina, uprawiał wiele zawodów. Wyniesione z tej pracy doświadczenia przydały się w karierze filmowego dokumentalisty. *Uważam siebie za dość chłonnego obserwatora – ciśnienie osobistych fascynacji rodziło konieczność spowiedzi, podzielenia się spostrzeżeniami* – opowiadał na łamach książki „Chełmska 21". – *Taką możliwość znalazłem w szkole filmowej, w grupie profesora Jerzego Bossaka, ojca polskiego dokumentu. Nie sposób przecenić jego zasług w twórczym rozwoju każdego z nas.* Zawodowy start reżysera przypadł na okres przemian drugiej połowy lat 50. *Wówczas wierzyliśmy w społeczną funkcję dokumentu, rosło zaufanie do obrazów pozbawionych społecznej propagandy* – wspominał w książce. W roli reżysera zadebiutował w 1956 roku reportażem z jednej z najbiedniejszych dzielnic Warszawy – „Gdzie diabeł mówi dobranoc". Zrealizowany wspólnie z Kazimierzem Karabaszem film był jednym z pierwszych dokumentów tzw. czarnej serii – cyklu dotykającego newralgicznych i niewygodnych dla ówczesnej władzy tematów. W „Chełmskiej 21" wyjaśniał, że nie miał temperamentu dziennikarza. *Nad publicystyczną pasją góruje refleksja, zamyślenie, czasem chęć dodania rangi sprawom zwyczajnym* – mówił.

Takie też są jego legendarne już, wielokrotnie nagradzane dokumenty: „Płyną tratwy", „Wśród ludzi", „Zanim opadną liście", „Rodzina człowiecza" czy „Dzień na jeziorach mazurskich". *Żaden z tych filmów nie ma komentarza, bo był on niepotrzebny* – wspomina po latach. Jednak gdy wraz z telewizją przyszła moda na *gadające głowy*, zrezygnował z dokumentu na rzecz fabuły. Powstały wówczas m.in. „Ruchome piaski", „...droga daleka przed nami...", „Lato leśnych ludzi" i – przede wszystkim – oglądana przez kolejne pokolenia młodych widzów, niezapomniana adaptacja „W pustyni i w puszczy" Henryka Sienkiewicza.

Dokument zdominował twórcze życie Władysława Ślesickiego. Nawet jego fabuły mają rys autentyzmu charakterystyczny dla


„PŁYNĄ TRATWY" (1962)

dokumentalnego kina. *„W pustyni i w puszczy" kręciłem tak, jak dokumenty* – przyznaje. Liczne dowody pamięci o jubileuszu jego 80. urodzin były dla niego dużym zaskoczeniem. A jeszcze większym Nagroda Stowarzyszenia. *Nie kręcę filmów od wielu lat* – mówi. – *Nie chciałem więc specjalnie o sobie przypominać. Tymczasem dostałem wiele dowodów pamięci i sympatii. Chciałbym więc jeszcze raz wszystkim podziękować i za życzenia, i za nagrodę, która jest dla mnie dużym wyróżnieniem.* Z sentymentem wraca zwłaszcza do lat pracy nad dokumentami. *Ten czas uważam za najlepszy w moim życiu* – wspomina. – *Ale dziś żyję już w cieniu moich filmowych bohaterów.* ■

NA TEGOROCZNYM FESTIWALU W GDYNI SFP WRĘCZYŁO NAGRODY MONTAŻYSTCE IRENIE CHORYŃSKIEJ, REŻYSEROWI SYLWESTROWI CHĘCIŃSKIEMU I PRODUCENTOWI ZYGMUNTOWI KRÓLOWI. SERDECZNIE GRATULUJEMY! WKRÓTCE PRZEDSTAWIMY SYLWETKI LAUREATÓW NASZYM CZYTELNIKOM.

W bogatym programie 8. Akademii Filmowej w Zwierzyńcu znalazło się 19 filmów Carlosa Saury, jednego z największych twórców nie tylko kina hiszpańskiego, ale także europejskiego.



„IBERIA" (2006)

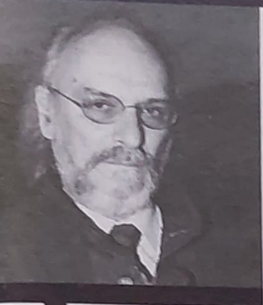
SAURA, MOJE ŻYCIE

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Warto było przeczekać zmienne lata osiemdziesiąte i fatalne dziewięćdziesiąte, żeby dzisiaj z zadowoleniem stwierdzić, że Carlos Saura znowu jest w doskonałej formie. To nagroda za cierpliwość. 75-letni twórca na pewno ma tego świadomość. Kręci jeden film za drugim, tak jakby chciał nadgonić kiepski czas. Niedawno na polskich ekranach mignął znakomity „Siódmy dzień" (2004), pod koniec września odbyła się premiera „Iberii" (2005), tymczasem są już prawie gotowe dwa kolejne: musical „Fados" (tytuł, oczywiście, wymowny) oraz autorski projekt – „Ja, Don Giovanni" ze zdjęciami Vittoria Storraro. Wygląda więc na to, że Saura dołączył do grona wielkich magów kina, którzy w jesieni życia nakręcili ważne filmy – do Viscontiego, Sauteta, Hustona czy Bunuela.

W KOLORZE KRWI

Długo wydawało się, że będzie jednak inaczej. Gorzej. Już w latach 80. ub. wieku twórcę „Nakarmić kruki" (1976) traktowano raczej jako godnego szacunku klasyka pewnego stylu niż nowatora języka filmowego. Jego miejsce zaczęli z wolna zajmować inni twórcy: Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia, Vincente Aranda, Bi-



REŻYSER
CARLOS SAURA

gas Luna, Isabel Coixet czy Antonio Giménez Rica. W ostatniej dekadzie XX wieku Saura wręcz stracił dobrą reputację. Piotr Kobus w eseju o najnowszym kinie hiszpańskim (w „Tygodniku Powszechnym") pisał, że w Hiszpanii kino Saury spotykało się z lekceważeniem i z odbiorem tak krytycznym, jak to było u nas w przypadku ekranizacji lektur szkolnych. Złośliwcy twierdzili nawet, że Saura od dawna nie kręci już filmów, tylko tańczy. „Tango" (1998), „Flamenco" (1995) czy „Sevillanas" (1992) były świadectwem że – filmowo – tańczył wspaniale, ale jego dawni zwolennicy czekali raczej na taniec duszy. I doczekali się.

Zagadkowy „Siódmy dzień" (2004) Carlosa Saury jest rekonstrukcją ponurego wydarzenia z 1990 roku: w jednej z bliźniaczo podobnych hiszpańskich wsi doszło wówczas do nagłośnionej przez media masakry. Dziewięciu zabitych, dwunastu ciężko rannych. Film jest jednak nie tyle opisem tamtej historii, co próbą dotknięcia metafizycznego tąpnięcia, które religijną żarliwość zastępuje równie namiętną nienawiścią. „Siódmy dzień" opowiada o brutalnym odrzuceniu miłości. Jedynym może wykroczeniu, którego Hiszpan nie wybaczy nigdy. Zemsta daje niedopełnionym czynom zwyrodniałą twarz, wymysły zderzają się z faktami, w ślad za hiszpańską vendettą podąża śmierć. Ma czerwony kolor. Barwę corridy, krwi – i flamenco.

Niezwykła jest także „Iberia" (2005), czyli kolejne ogniwo filmowego i muzycznego łańcucha, którym Saura dopowiada drugi, muzyczny rozdział swojej twórczości. W tym filmie sławne tematy ze suity Isaaca Albéniza: „Cataluna", „Granada" czy „Mallorca" zostały zagrane i odtańczone na scenie. Wielkie hiszpańskie gwiazdy – z Estrellą Morente (śpiewała „Volver" w filmie Almodóvara) na czele, w tańcu uwodzą i kochają. W tańcu także giną. „Iberia" jest na pewno filmem bardziej wymagającym od „Flamenca" czy „Tanga". Nie ma fabuły, zastępują je kilkuminutowe etiudy. Muzyczne wątki rozpisane na taniec – życie i śmierć. Od początku mamy poczucie, że nawet jedno słowo zburzyłoby harmonię. Jest teatralna scena, piękna dziewczyna, dwóch przystojnych chłopców i chór – jakby antyczny. Dziewczyna uwodzi, prezentuje swoje wdzięki. Ale uwodzeni chłopcy również obdarzają siebie afektem. To nienawiść, bliska siostra zazdrości. Ktoś wyciąga sztylet, ktoś krzyczy. I spektakl się skończy.

PORQUE TE VAS?

Kino Carlosa Saury: twarze ludzi, którzy obudzili się na długim, rozpisanym na lata, kacu po dyktaturze generała Franco; twarz mizdrzącej się hiszpańskiej burżuazji; niewinne twarzyczki dzieci, które nucą „Porque te vas", nieśmiertelny przebój z filmu „Nakarmić kruki". Kołysankę, po której śnią się koszmary. Rozbrzmiewającą w kinie pełnym niepokoju.

Oglądając na festiwalu w Zwierzyńcu stare i nowe filmy Carlosa Saury, uświadomiłem sobie, do jakiego stopnia to kino jest dzisiaj hiszpańską kroniką. Wiwisekcją historii kraju i natury jego mieszkańców. Ale także: hiszpańskich smaków i kolorów. Uderzająca biel „Goi" (1999) sąsiaduje z sepiową depresją filmu „Elizo, moje życie" (1977); latynoski pejzaż, z naturalną sielanką zieleni i nasłonecznionymi tarasami, w kinie Saury zderza się z surrealistycznym grymasem Salvadora Dali, z szaleńczą frenezją Sagrada

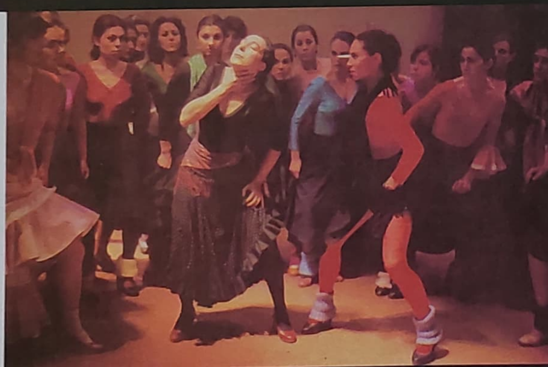
8. Letnia Akademia Filmowa w Zwierzyńcu

Familia Gaudiego. To kino łączy przeciwieństwa, zderza gatunkowe hybrydy.

W trakcie długiej (ponad 40 tytułów na koncie) kariery, Saura czerpał z latynoskiej obyczajowości („Lament dla bandyty", 1963), dotykał prawdziwych wydarzeń (nieudana saga o konkwistadorze Aguirre – „El Dorado", 1988), zanurzał się w mistyce („Noc ciemna" wg „Wyznań" św. Jana od Krzyża, 1989), wreszcie zderzał postacie rzeczywiste z całkowicie fikcyjnymi („Goya"). Wojna domowa, kulturowa niepodległość Hiszpanii na europejskim tle, wreszcie przełomowy, tragiczny rok 1936 – przywoływane były przez Saurę wprost albo za pośrednictwem aluzji, metafor, wspomnień. Wystarczy wspomnieć „Kuzynkę Angelikę" (1974), „Polowanie" (1965), „Krwawe gody" (1981)...



„SIÓDMY DZIEŃ" (2004)



„CARMEN" (1983)



„GOYA" (1999)

W monumentalnej, wydanej w języku polskim przed dziesięciu laty „Historii Hiszpanii" jeden rok: 1975, przyprawia o zawrót głowy. Śmierć Franco, marzenia konserwatystów o zachowaniu *ducha 18 lipca*, postulowany przez lewicę demokratyczny przełom, pierwsze reformy, płomienne przemówienie kardynała Enrique y Tarancóna, wstąpienie na tron króla Juana Carlosa. Tygiel zależności, powiązań społecznych i politycznych. Saura właśnie wtedy nakręci swoje arcydzieło „Nakarmić kruki", rok później – „Elizo, moje życie". Siłą tych filmów była manifestacja artystycznej niepodległości reżysera, który świadomie rezygnował z publicystycznego weryzmu. Soczewka historii – tej pisanej z małej i z wielkiej litery – była tylko filtrem, przez który spoglądał na zepsutą, ale fascynującą treść. Treść – czyli życie.

SZAFA Z MOLAMI

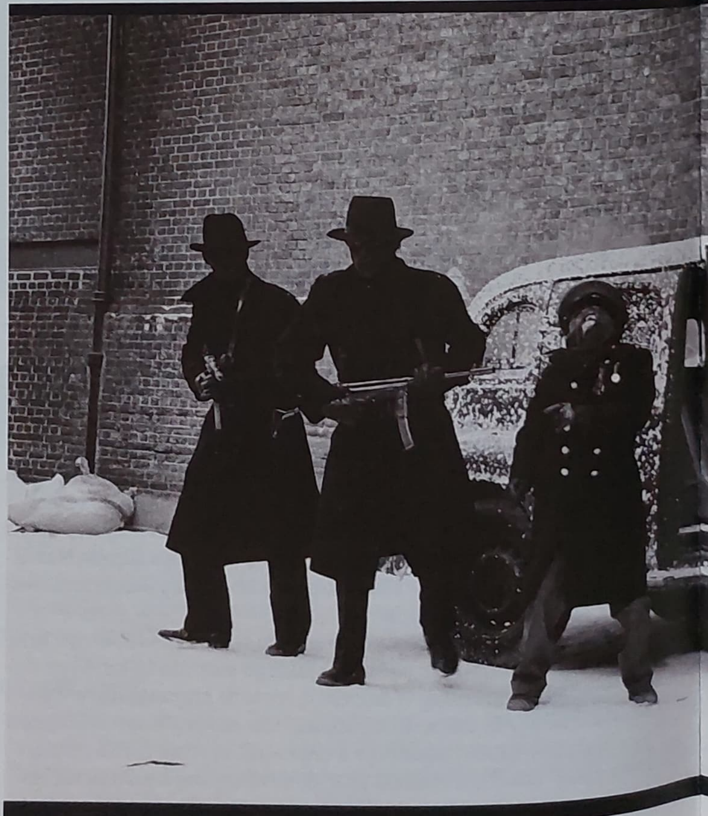
Saura kokietuje śmierć. Hiszpanie – pisał przed laty Carlos Fuentes – podlizują się śmierci (corrida!). Poczucie tragicznego sensu życia jest w ścisłym związku z ekscentrycznością Hiszpanii, ponieważ ten kraj stanowi kres Europy. Sławna scena z „Lamentu dla bandyty" – scena pojedynku na kije w wykonaniu spętanych, wkopanych w ziemię przeciwników, sąsiaduje z bezosobową vendettą z „Siódmego dnia". Okrucieństwo świata, powiada reżyser, jest kontynuacją naiwności, dobroci i piękna. Kiedy w „Mrożonym peppermincie" (1967) oglądamy perfekcyjnie zaprojektowane i urządzone domy w idyllicznym miasteczku, świadomi jesteśmy, że to tylko fasada. Rzeczywiście, za chwilę Julián (José Luis López Vázquez) pokaże swoją frywolną fotograficzną kolekcję. A na niej *nogi, nogi, nogi roztańczone*. A zgrabne nogi Eleny (Geraldine Chaplin) też będą musiały dołączyć do kolekcji. I będzie to już zupełnie inny taniec.

Carlos Saura potrafi zachować zdumiewający estetyczny balans. Godzi sprzeczności: zwykłe życie staje się metaforą nadzwyczajności, a realistyczny obrazek, z pozoru banalny, zyskuje drugie i trzecie dno. Mały realizm wzmacniany muzyką (nic dziwnego, pierwszym marzeniem Saury była kariera tancerza) albo wizyjnymi, prześwietlonymi zdjęciami, prowadzi ku metarzeczywistości. Jest tłem, realną sceną dla onirycznych zwidów, symboli i powyciąganych z szafy depresyjnych zaszłości rodzinnych. Po otwarciu drzwi szafy zatrute emocje ulatują. Niczym mole. Emblematycznym przykładem tej twórczej strategii reżysera jest „Elizo, moje życie",

Festiwal DWA BRZEGI.

...I SZTUKI

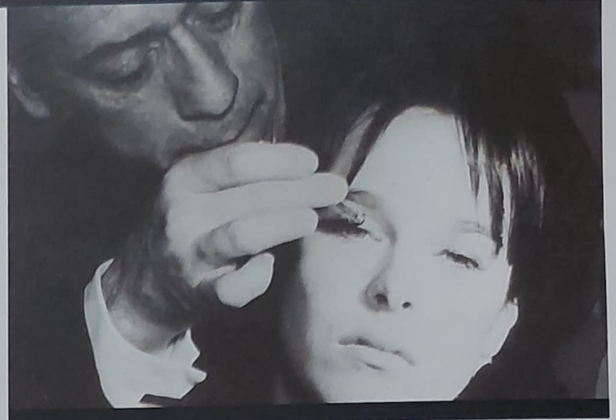
JERZY PŁAŻEWSKI



„ANTENA" REŻ. ESTEBAN SAPIR

najważniejsze dla mnie odkrycie zwierzynieckiej retrospektywy. Tytułowa bohaterka, grana oczywiście przez Geraldine Chaplin, przyjeżdża razem z siostrą i szwagrem na urodziny ojca (Fernando Rey). Od lat ich kontakt był tylko zdawkowy. Kilka kartek, kilka wspomnień. Raczej ponurych, bo Luis kiedyś zostawił rodzinę, uciekł z domu. Jest dzisiaj pisarzem nieustannie poszukującym sensu życia, a Eliza ma niemal pewność, że tego sensu już nie uda się znaleźć. Przyjeżdża na urodziny taty, ale zostanie na dłużej. Zdecyduje się odpocząć – w cieniu ojca, którego naprawdę nigdy nie poznała.

Kastylijska samotnia potęguje poczucie alienacji. Ale to ten rzadki rodzaj wyobcowania, które ma moc zbawienną. Samotność, która nie jest osamotnieniem. Eliza słucha rodzinnych opowieści i słyszy bicie własnego serca. Znajduje porozrzucane rękopisy. Opis jej pobytu, najintymniejsze zwierzenia. Kto tak naprawdę przyjechał i kto pozostał? Czy Eliza jest imaginacją Luisa, czy może umierający Luis żyje tylko we wspomnieniach córki? Rozwiązań sytuacji dramaturgicznej znajdziemy co najmniej kilka – i wszystkie wydają się prawdziwe i poruszające. Tak jak poruszający jest przywoływany nieustannie muzyczny temat Erika Satie, mroczne i niepokojące „Gnossienne No. 3". W prześwietlonych, böcklinowskich w kolorycie kadrach rustykalny spokój (fenomenalne zdjęcia Teodora Escamilli) staje się osnową dla histerii bohaterów. Wirtuozerska forma – kamera raz subiektywna, raz obiektywna, nieprzejrzysty rytm wewnątrzkadrowy – w sposób magiczny zestraja się z hybrydalną treścią.



„MROŻONY PEPPERMINT" (1967): FERNANDO REY, GERALDINE CHAPLIN



★

Saura to Hiszpania. Jest obecna w jego każdym filmie, w każdej scenie. Autor „Carmen" (1983) jest artystą immanentnie związanym ze swoim krajem, kulturą i namiętnościami. W kinie Saury kryje się kwintesencja hiszpańskiego paradoksu. Jest nim zestawienie radykalnej emocjonalności i euforii ze smutkiem. Hiszpańskim smutkiem, który przenika nawet pełne seksualnej witalności, żywiołowe flamenco. Finał tego tańca to także finał życia.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

RECENZJA Z FILMU „IBERIA" NA STR. 70

Kazimierz Dolny – Janowiec

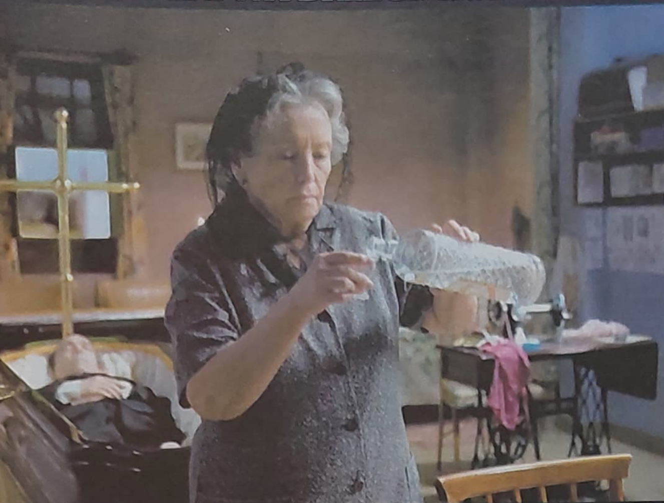


Zawsze byłem zdania, że na festiwalu filmowym najważniejsze są filmy a nie np. liczba przybyłych *gwiazd*, i od filmów zaczynałem swoje relacje. Muszę jednak odstąpić od przyzwyczajeń w przypadku Festiwalu Filmu i Sztuki Dwa Brzegi w Kazimierzu Dolnym i Janowcu. Czemu? Bo tym razem najważniejszy wydaje mi się sam pomysł imprezy. Zawdzięczamy go w pierwszym rzędzie Grażynie Torbickiej – dyrektorowi artystycznemu Dwóch Brzegów, której telewizyjna popularność pomogła w urzeczywistnieniu zamiarów odbiegających od normy.

Formalnie festiwal jest kontynuacją odbywającego się tu od lat przeglądu „Lato Filmów", przechwyconego dość kontrowersyjnie przez Toruń. Ale jego obecny kształt zawarty został w nazwie, gdy ją uważnie przeczytać. Przede wszystkim *dwa brzegi* to połączenie dwóch średniowiecznych zamków z obu stron Wisły, w których ruinach odbyła się znaczna część wydarzeń festiwalowych. Natomiast słowa *filmu i sztuki* zapowiedziały bogaty program przedsięwzięć pozakinowych, poświęconych łączności filmu z pozostałymi dyscyplinami sztuki, których jest syntezą.

A więc teatr. Otóż teatr zaprezentował zapisy scenicznych realizacji TVP Kultura, a ponadto aktorskie głośne czytanie nie wystawionej jeszcze sztuki „Zaśnij teraz, ogniu" Przemysława Wojcieszka. Z kolei – literatura, obecna przede wszystkim dzięki klubowi-księgarni Czuły Barbarzyńca z Warszawy, który zorganizował aż dziesięć dyskusji z autorami sprzedawanych tu książek. Osobno w Dniu Kultury Żydowskiej odbył się odczyt „Kazimierz vel Kuzmir w oczach polskich i żydowskich pisarzy". Sztuki plastyczne ucieleśniała podzielona na 6 części wystawa miejscowego Kolegium Sztuk Pięknych, zatytułowana „Symbioza artysty z miejscem". Poza licznymi obrazami, zwłaszcza tego wyjątkowego *miejsca*, uwagę przyciągały dyplomowe plakaty społeczne Anety Flakiewicz, łączące fotografię z wielkimi płaszczyznami czerni oraz fotografie Maksa Skrzeczkowskiego, który – świadom, że Kazimierz jest bodaj najbardziej obfotografowanym miastem polskim – umiał na znane obiekty spojrzeć zupełnie po nowemu. Największe wrażenie zrobiły jednak na mnie „Ćwiczenia z Gra-

Festiwal DWA BRZEGI. Kazimierz Dolny – Janowiec



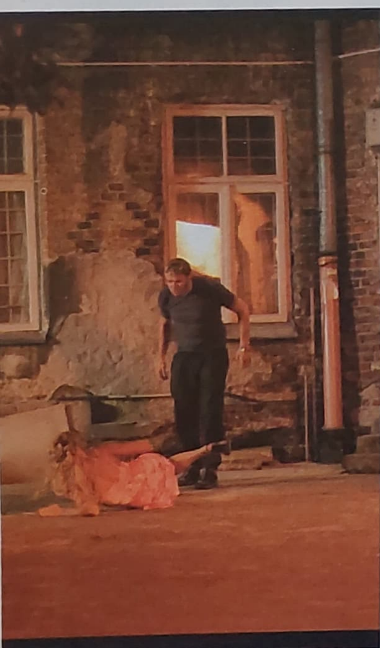
„DREWNIANA SKRZYNKA"
REŻ. JUAN C. FALCON

tych poważnych na temat genius loci miasta, do tych żartobliwych, o solennym tytule „Dionizyjska reinterpretacja stytanizowanego świata – czyli fantasmagoryczna rekonstrukcja przemacerowanej bulby" (!).

Bardziej jeszcze dostrzegalna była obecność muzyki. Od koncertu organowego w farze kazimierskiej po występy pięciu różnych zespołów jazzowych. Udało się także ściągnąć argentyński Bajofondo Tango Club, zespół nie tylko muzyczny, bo również aktorski, którego twórcą jest Gustavo Santaolalla. To dwukrotny ostatnio laureat Oscarów za najlepszą muzykę do „Tajemnicy Brokeback Mountain" i „Babel" (skomponował też partytury „Amores Perros" i „Dzienników motocyklowych"). Fajerwerkowa muzyka zespołu, oparta na rytmach latynoskiego tanga, rozbrzmiewająca w monumentalnych ruinach zamku z towarzyszeniem projekcji



„NA KRAWĘDZI NIEBA" REŻ. FATIH AKIN



„REZERWAT"
REŻ. ŁUKASZ PALKOWSKI

matyki Obrazkowej", uprawiane w formie zdumiewających, niekończących się przekształceń trzech form zasadniczych: koła, trójkąta i kwadratu, inspiracji nie tyle dla malarstwa, co dla nowoczesnej architektury. Czyste malarstwo reprezentowała odrębna wystawa Japończyka, Masakazu Miyanaga, mieszającego ikony z grafiką Dalekiego Wschodu. Dwie inne wystawy przypominały, że sztuka fotografii była prekursorem filmowej: wystawa głośnego Tomasza Sikory, a także Leszka Mądzika o Gwinei, którego obiektyw przypomina dociekliwością reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Natomiast sztuka architektury w renesansowym Kazimierzu znalazła odbicie w specjalnym cyklu wykładów zorganizowanych przez Towarzystwo Przyjaciół Kazimierza, od

ekranowych wciągnęła słuchaczy w interaktywny odbiór i wywołała trudny do opisania aplauz. Na najwyższym poziomie należy uplasować również koncert w tych samych ruinach hiszpańskiego zespołu Kapy Junkery z migotliwymi kompozycjami folkowymi, z użyciem dwóch specyficznie baskijskich instrumentów: akordeonu trikitixa i wielkich cymbałów txalaparta. Natomiast koncert pożegnalny festiwalu w ruinach zamku, tym razem janowieckiego, dała kapela Romów z Mołdawii, Fanfara Zinbrul, która uprzednio zagrała w amerykańskim filmie „Opowieści cygańskiego taboru" Jasmine Dellal, wyświetlonym na festiwalu.

Skoro mowa o wydarzeniach artystycznych, to dołączyć trzeba do niech właśnie te – filmowe. Przede wszystkim myślę o retrospektywach dwóch wybitnych gości Kazimierza, Boba Rafelsona i Jiři Menzla. Nie ma ich co przedstawiać naszym Czytelnikom. Warto jednak zacytować z konferencji prasowej zdanie czeskiego reżysera o dwóch sąsiadujących narodach: *Polacy będą się bić o takie symbole, jak hymn i sztandar, ale my, Czesi – nie walczymy.* Rafelson, a także Wiesław Saniewski i Andrzej Titkow poprowadzili lekcje kina dla uczestników zainteresowanych sztuką reżyserii. Tematem dyskusji stał się film „Z-boczona historia kina" (Per-

vert's Guide to Cinema) Sophie Fiennes, prezentująca prowokacyjne poglądy Slavoja Žižka, słoweńskiego filozofa, na psychoanalityczne zaplecze sztuki filmowej. Teoria Žižka, ciekawie tłumacząca np. rozdzielność rzeczywistości i fantazji w poetyce Davida Lyncha, sprowokowała dyskusję o interpretacji dzieła filmowego narzędziami psychoanalizy. Interesująca okazała się również rozmowa Agnieszki Odorowicz (PISF) z Piotrem Fudakowskim (producentem oscarowego południowoafrykańskiego „Tsotsi") na temat „Producent filmowy potrzebny od zaraz", o profesji, która za komunizmu u nas właściwie nie istniała. Podobne w charakterze było spotkanie z Felice Laudadio, byłym dyrektorem festiwalu w Wenecji, Viareggio i Taorminie, a ostatnio twórcą festiwalu w Rzymie; podzielił się cennymi uwagami o tworzeniu festiwali, formowaniu ich atmosfery i kontaktów z publicznością.

Dopiero teraz przechodzę do filmów, co powinno Państwu uzmysłowić, jak wielką i istotną częścią imprezy był ów pozakinowy program artystyczny. W miasteczku nie posiadającym już żadnego kina ustawiono dwa specjalne namioty – Duży (na 830 miejsc!) i o połowę mniejszy, Mały. Ale filmy wieczorami wyświetlano również w obu zamkach, Janowcu i Kazimierzu oraz jeszcze na kazimierskim Małym Rynku.

Trzon imprezy stanowiło jednak 29 filmów pełnometrażowych, wyświetlonych w Dużym Namiocie. O niektórych pisaliśmy już z Wenecji, Berlina i Cannes. Zatrzymamy się na tych, które okazały się odkryciem Kazimierza. Festiwal otworzyła „Nieznajoma" (Sconosciuta) Giuseppe Tornatore – tytułowa bohaterka jest Ukrainką, którą w słonecznej Italii spotyka pasmo upokorzeń i niedoli, melodramatyczny patos jest jednak hamowany zaskakującymi zwrotami fabuły. Do podobnego zderzenia kultur, tym razem niemieckiej z turecką, dochodzi w filmie Fatiha Akina „Na krawędzi nieba" (Auf der Andersen Seite), logicznie utrzymanym w tonacji minorowej (IV nagroda w Cannes).

Bardzo podobała się „Drewniana skrzynka" (La caja), hiszpański film Juana C. Falcona o leżącym w trumnie nieboszczyku, któremu – wbrew zasadzie *o umarłych tylko dobrze* – złorzeczy ludność rybackiej wioski na Wyspach Kanaryjskich. Realizmowi Hiszpana przeciwstawił Argentyńczyk Esteban Sapir „Antenę", *science-fiction* o Mieście, w którym totalitarna władza odebrała mieszkańcom głos, w sensie dosłownym i przenośnym, funkcje komunikacji międzyludzkich przekazując telewizji. Pełna ciszy okazała się również włosko-holenderska „Biała ballada" (Una ballata blanca) debiutanta Stefano Odoardiego, poetycki dramat o dwojgu starszych ludzi, nad którymi unosi się śmierć. Jeszcze jeden ciekawy debiut, to macedońskie „Czy to boli? Pierwsza bałkańska dogma" (Boli li? Prwa balkanska dogma) Anety Lesnikovskiej, natchniony przez Larsa von Triera autoportret dziewczyny, robiącej film o robieniu filmu: podstępem, wybiegiem, szantażem i małym kłamstwem.

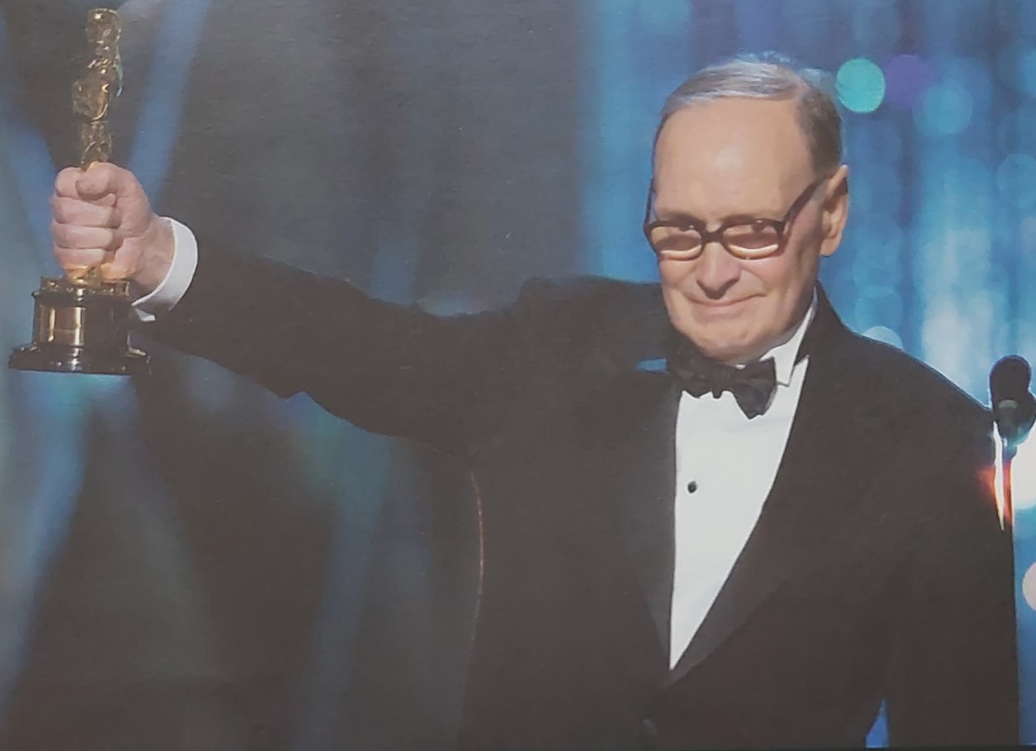
Nie wszystkie kazimierskie filmy mnie zachwyciły. Wkład hollywoodzki „Even Money" wytrawnego Marka Rydella jest banalną opowieścią o hazardzistach, którą reżyser snuje i snuje, a we wspomnieniach pozostaje tylko epizodyczna rólka starego Danny'ego DeVito. Francuz André Téchiné w „Świadkach" (Témoins) założył mylnie, że ważki temat – pierwsze przypadki AIDS we Francji – uwalnia go od konieczności narysowania konsekwentnych charakterów i przekonywających konfliktów. Największym rozczarowaniem okazała się jednak turecka „Bojaźń boża" (Takva) Őzera Kiziltana, o której słyszałem wiele dobrego po jej nagrodzeniu przez jury FIPRESCI w Berlinie. Ciekawy konflikt bogobojnego wyznawcy Allaha, który obdarzony władzą staje się despotyczny i bezlitosny, aż po utratę wiary – został zepsuty chwiejną i niespójną reżyserią.

Odnotujmy wreszcie obfity i ciekawy zestaw polski. Złożony z filmów, które na bieżąco omawiamy na tych łamach. Dodajmy, że przy braku jury miernikiem wartości był plebiscyt widzów, który przy sporej w końcu konkurencji wygrał „Rezerwat" Łukasza Palkowskiego.

JERZY PŁAŻEWSKI

RECENZJA Z FILMU „ANTENA" NA STR. 72

Włoski kompozytor w Krakowie



ENNIO MORRICONE Z OSCAREM

MIŁOŚĆ DO MUZYKI

Z ENNIO MORRICONE ROZMAWIA PATRYK GRZĄBKA

– Pana nazwisko jest dzisiaj wręcz synonimem muzyki filmowej, symbolem tego, co w niej najpiękniejsze i najbardziej wartościowe. Co jest dla pana inspiracją?

– To miłość do muzyki sprawia, że chcę dobrze wykonywać swoją pracę. Staram się, aby moje kompozycje były złożone pod względem techniki kompozytorskiej i nie stosuję w nich nazbyt prostych rozwiązań. Tworzone są z pasji i nigdy nie mówię o mojej pracy, że poświęcam na nią czas. Wykonuję ją z przyjemnością i wierzę w to, co robię. Niezwykle ważna jest umiejętność dopasowania się do filmu i podejścia do niego z pokorą. To jednak nie wystarczy. Kompozytor powinien przez pryzmat swojej indywidualności i wrażliwości odczuwać to, nad czym pracuje. Suma tych czynników sprawia, że jego twórczość pozostaje wciąż świeża, budzi zainteresowanie – no i że zachowuje przyzwoity poziom artystyczny. Myślę, że tak właśnie dzieje się w moim przypadku.

– Są dwa sposoby pisania muzyki do filmu: z reguły kompozytor ogląda już gotowy film i swoją muzykę niejako wkomponowuje w obraz, ale zdarza się, że kompozytor wraz z reżyserem myślą o muzyce jeszcze przed powstaniem filmu. W ten sposób nadają jej pełnoprawną kreacyjną rolę. Która z tych metod jest panu bliższa?

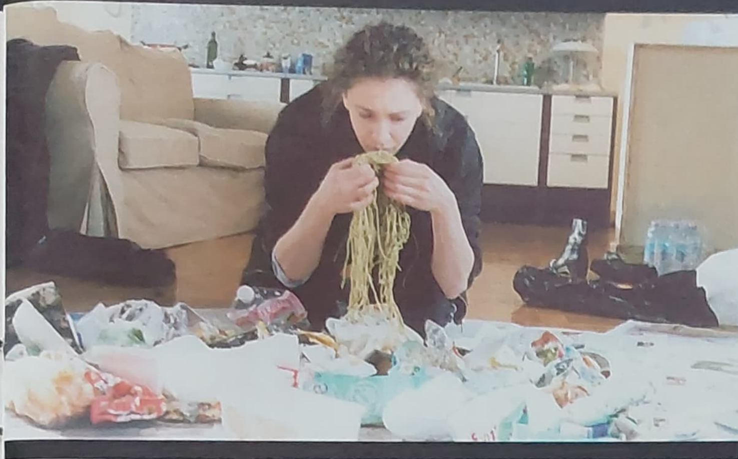
– Jeżeli refleksja nad rolą muzyki w filmie trwa dłużej, jej funkcja będzie oczywiście bardziej przemyślana. Przy wcześniejszej pracy z kompozytorem reżyser lepiej zdaje sobie sprawę z tempa i rytmu narzucanego przez muzykę, rozumie, jakie jest jej przesłanie. Natomiast w przypadku przygotowywania muzyki w ostatnim momencie, gdy film jest montowany i już prawie gotowy, reżyser nie ma możliwości odpowiedniego dopasowania muzyki do obrazu. Łatwo wtedy zlekceważyć jej znaczenie. Z tego względu wolę pisać muzykę tak, aby mieć czas na dyskusje z reżyserem i rozstrzygnięcie ewentualnych kwestii spornych. To reżyser decyduje, jak muzykę będzie słychać i jakie miejsce zajmie ona w filmie. Jeżeli pozostawi kompozytorowi 25 sekund na napisanie fragmentu, nic nie będzie można zrobić. Nie wystarczy czasu nawet na rozpoczęcie muzycznej myśli.

– Pana współpraca z Sergio Leone pozostaje przykładem idealnej symbiozy muzyki i filmu. Jak udało się osiągnąć tak wspaniały rezultat?

– Dobre rezultaty osiąga się wtedy, gdy przy zgrywaniu ścieżki dźwiękowej z obrazem muzyka i film mają wspólne elementy. Sergio Leone nie tyle świadomie, co intuicyjnie wyczuwał i szanował te właśnie wspólne elementy. Dał mi tyle wolności w komponowaniu, żebym mógł stworzyć dialog muzyki z obrazem. Dzięki temu muzyka w jego dziełach wydaje się funkcjonować niczym mój film w jego filmie, a oba obrazy harmonizują ze sobą i dopełniają się nawzajem. Przyznaję, że to rzadki przypadek.

– Muzyka filmowa oderwana od obrazu często wiele traci, ponieważ z natury nie jest sztuką autonomiczną. Natomiast pana kompozycje brzmią równie fascynująco w filmie, jak i na płycie lub na koncercie. W czym tkwi tajemnica tej niezależności?

– Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Mogę tylko przypuszczać. W pewnych filmach, w których wykorzystano utwory


„NIEZNAJOMA" REŻ. GIUSEPPE TORNATORE

ENNIO MORRICONE, którego muzykę słyszymy w filmie „Nieznajoma" Giuseppe Tornatore, jest jednym z najbardziej znanych dziś kompozytorów filmowych, autorem ilustracji muzycznej do ponad 500 filmów. Urodzony w Rzymie 10.11.1928, studiował w Accademia di Santa Cecilia, debiutował w kinie filmem „Il Federale" (1961), sławę zdobył wyrazistą muzyką do spaghetti-westernów Sergia Leone (m.in. „Dawno temu na Dzikim Zachodzie", 1968) i „Nietykalnych" Briana De Palmy (1987), pisał muzykę dla Bernardo Bertolucciego, P. P. Pasoliniego, Franco Zeffirellego, Romana Polańskiego i wielu innych. Pięciokrotnie nominowany do Oscara, m.in. za „Misję" (1986) Rolanda Joffe, jest także autorem dzieł muzyki poważnej. W Krakowie 7 czerwca br. wykonana została na Rynku Głównym jego kantata „Pieśń o Bogu ukrytym" do słów Jana Pawła II pod dyrekcją kompozytora.

wielkich twórców z przeszłości – Bacha, Czajkowskiego, Mahlera, Mozarta, Vivaldiego – sprawdziły się one doskonale i spełniły swoją funkcję. Stało się tak, ponieważ słuchamy ich z przyjemnością niezależnie od filmu. Mają wszystkie cechy, które powinna mieć muzyka. Czy podobnie dzieje się w przypadku moich kompozycji? Piszę muzykę do danego filmu tak, jakby już istniała wcześniej. Zatem zalety, które posiada, pozostają także po wykorzystaniu jej w filmie. Chyba jest to o tyle słuszne przypuszczenie, że wiele moich utworów przetrwało próbę czasu i że żyją własnym życiem. Czasami nawet wtedy, kiedy film, do którego je napisałem, został już dawno zapomniany.

– W ostatnich latach muzyka filmowa kojarzy się coraz częściej z piosenkami, które nierzadko mają niewiele wspólnego z treścią i przesłaniem filmu. Muzyka pełniąca rolę dramaturgiczną odsuwana zostaje na drugi plan. Jak pan ocenia tę tendencję?

– Myślę, że w kinie może się sprawdzić każdy gatunek muzyczny. Od muzyki kameralnej, orkiestrowej, chóralnej, przez jazz, pop, rock, muzykę etniczną, po rap i techno. Trzeba jednak pamiętać, że muzyka powinna być dobrana i wykorzystana zgodnie z potrzebami filmu. Może być bardzo różna, ale w kinie nigdy nie jest sztuką nadrzędną ani samodzielną. Kompozytor muzyki filmowej powinien mieć doświadczenie w wielu gatunkach muzycznych. Tylko wówczas można być profesjonalistą. Natomiast umieszczanie piosenek w filmie na siłę jest typowe dla kina amerykańskiego, co nierzadko, niestety, bezkrytycznie przejmują inni. Ma to znaczenie czysto komercyjne. Umieszcza się piosenkę z przekonania, że dzięki niej film odniesie sukces. Ale to nie do końca prawda.

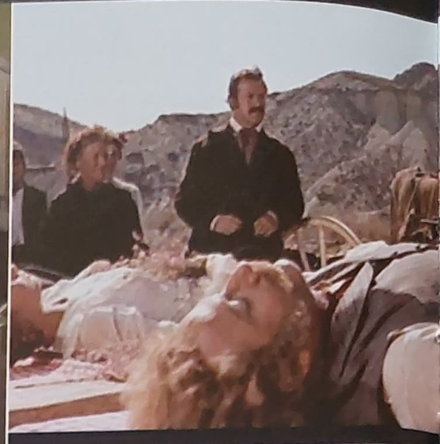
– Muzyka filmowa to tylko część pana działalności artystycznej. Skomponował pan przecież ponad 90 dzieł koncertowych i operę „Partenope"...

– W istocie wykonuję dwie profesje. Jedna służy kinu, a druga wynika z mojego wykształcenia. Jest między nimi wielka różnica. Muzyka filmowa rodzi się na potrzeby filmu, a więc jest obwarowana wieloma ograniczeniami. Muzykę poważną piszę dla siebie – choć oczywiście z nadzieją, że znajdzie swoich odbiorców. Jest pełna absolutnej wolności i właśnie takiej poszukuję. Muzyka uwarunkowana czynnikami zewnętrznymi powinna być tworzona przez kompozytora tak, by spełniła określone zadanie. Natomiast muzyka wolna od takiego brzemienia utylitarności nie dąży do żadnego celu. Jest celem samym w sobie. Przez wiele lat byłem muzykiem awangardowym. Zajmowałem się muzyką posteksperymentalną. Pewne doświadczenia wyniesione z mojej twórczości awangardowej zastosowałem w filmie. Również niektóre elementy z muzyki filmowej przeniknęły do moich

Włoski kompozytor w Krakowie



„NIEZNAJOMA"
REŻ. GIUSEPPE TORNATORE



„DAWNO TEMU NA DZIKIM ZACHODZIE" REŻ. SERGIO LEONE



„BUGSY" REŻ. BARRY LEVINSON



„NIEBIAŃSKIE DNI"
REŻ. TERRENCE MALICK

utworów awangardowych. Niemniej zawsze pozostaje wielka różnica między tymi gatunkami twórczości.

– Oprócz kompozycji specjalizował się pan także w grze na trąbce. Dlaczego wybrał pan ten instrument?

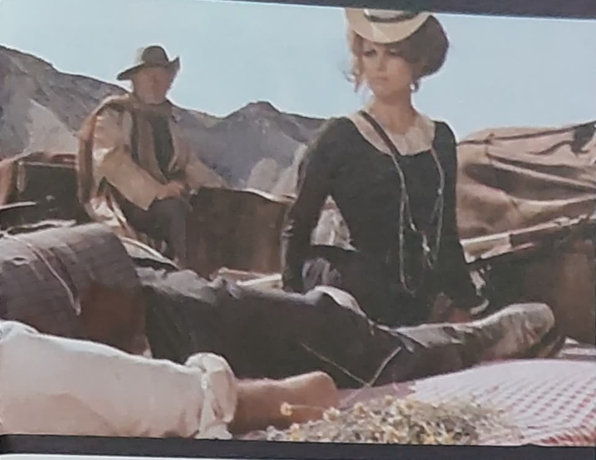
– Mój tata grał na trąbce. Było to źródłem utrzymania naszej rodziny. Już jako mały chłopiec polubiłem brzmienie trąbki i postanowiłem nauczyć się grać na niej. Kontynuowałem tę naukę w akademii muzycznej, studiując równocześnie teorię harmonii. W szybkim tempie opanowałem cały materiał studiów, ku zdumieniu nawet moich profesorów. Jeden z nich, Goffredo Petrassi, wierzył we mnie i ta jego wiara w mój talent dodawała mi skrzydeł. W czasie studiów pisałem mniej lub bardziej udane utwory na trąbkę. Po jakimś czasie porzuciłem jednak grę na tym instrumencie i skoncentrowałem się na komponowaniu.

– W muzyce przełomu XX i XXI wieku coraz bardziej liczy się ilość, a nie wartości artystyczne. Nagrywa się setki tysięcy nowych piosenek, które niewiele się od siebie różnią. Wykonawcy nie mieszczący się w łatwej, lekkiej i przyjemnej formule produktu kultury masowej mają nikłe szanse zaistnieć w mediach i są spychani na margines. Czy muzyce grozi miałkość i wtórność?

– Do takiej sytuacji przyczynia się przemysł fonograficzny i stosowane przez niego techniki. Efekty są zarówno pozytywne, jak i negatywne. Aby zwiększać zyski, przemysł płytowy wytwarza coraz więcej nowej muzyki. Produkty będące w istocie na niskim poziomie nierzadko wydają się nadzwyczajne za sprawą nowoczesnej techniki nagraniowej. Nagrywanie w technice wielośladowej, używanie syntezatorów, komputerów i elektronicznych metod obróbki dźwięku prowadzi do jego większej czystości i wyrazistości. Sprawia, że muzyka przyciąga słuchaczy przede wszystkim tym, że jest atrakcyjna pod względem technicznym, a nie artystycznym. Dlatego większość nowych płyt ma bardzo krótki żywot. Po kilku miesiącach obecności na rynku i w mediach tracą swój powierzchowny blask i już nikt nie chce ich kupować. Z punktu widzenia przemysłu fonograficznego ko-



„FRANTIC" REŻ. ROMAN POLAŃSKI



– Już Walter Pater powiedział: *Każda sztuka dąży do tego, by stać się muzyką*. Czy pana zdaniem muzyka jest królową sztuk?

– Nie wiem, ale niewątpliwie jest sztuką ważną. Świat dźwięków to zjawisko fascynujące i jest w nim jeszcze wiele do odkrycia. Przypomina nieogarniony ocean, który kryje w swej głębi niezliczone tajemnice. Sam jednak skłaniam się ku poglądowi, że muzyka jest jedynie księżniczką sztuk, ponieważ wszystkim jest jednak słowo. Słowo ma w sobie precyzję i niesie konkretne intelektualne i emocjonalne treści. Muzyka tego nie potrafi, ponieważ w swej istocie jest niejednoznaczna i daje się bardzo różnie interpretować. Muzyka powinna mieć szacunek dla słowa, natomiast jako sztuka abstrakcyjna, metafizyczna i dążąca do prawdy jest także czymś niezwykłym. Mogę więc powiedzieć, że w moim życiu najważniejsze są – słowo i muzyka.

– W swojej twórczości porusza się pan nie tylko w obrębie idiomu muzyki poważnej, lecz sięga także po środki wyrazu charakterystyczne dla takich gatunków jak piosenka popularna, rock, muzyka awangardowa. Jaka stylistyka jest panu szczególnie bliska?

– Warunkiem powstania nowego utworu jest pomysł. Jeżeli przyjdzie mi do głowy, to po prostu go realizuję. Szybko piszę muzykę, a gatunek, do którego przynależy, staje się sprawą drugorzędną. Równie dobrze może to być concerto grosso, utwór w stylistyce rockowej lub kompozycja awangardowa. Lubię wzbogacać swoją muzykę o partie wokalne. Od głosów operowych, szkolonych w konserwatorium, wolę raczej głosy naturalne, ponieważ właśnie one najwierniej oddają ludzkie uczucia. Ich autentyczność jest nieosiągalna dla śpiewaków akademickich. Zatem nie tworzę według zasad, jakich należałoby oczekiwać od kogoś, kto skończył akademię muzyczną. Choć z moralnego punktu widzenia skłaniam się raczej do odrzucania tego, co niesie dyletantyzm w sztuce przełomu XX i XXI wieku, to jednak można wyłowić z tego pewne rzeczy wartościowe, które mogą być użyte w komponowaniu. Wierzę, że każdy gatunek muzyczny zawiera coś, czego warto szukać. ■

nieczne jest szybkie tworzenie i niszczenie własnych produktów, aby zastąpić je nowymi, równie krótkotrwałymi. Na szczęście muzyka klasyczna wciąż jest rozpowszechniana i znajduje sporą grupę odbiorców. Wszyscy dawni genialni twórcy – Bach, Beethoven, Chopin, Mozart – są stale obecni na współczesnym rynku fonograficznym. Głębszej refleksji wymaga natomiast niepokojące zjawisko polegające na karmieniu ludzi papką dźwiękową, którą gra się w wielu stacjach radiowych, telewizyjnych i dyskotekach. Ta pseudo-muzyka przytłacza rytmem. Słuchana głośno prowadzi raczej do utraty słuchu niż do pogłębiania wrażliwości. Jej odbiorcom jest obojętne, czego słuchają. Sprowadzenie muzyki do najbardziej prymitywnych dźwięków skutkuje poważnymi konsekwencjami. Wywołuje i wzmacnia tkwiące w każdym człowieku agresję, prymitywizm i dzikość, a zagłusza cechy wartościowe. Konieczna jest zatem zmiana myślenia. Produkowanie na ogromną skalę jednakowych, standardowych, bezwartościowych dźwięków, które nie zasługują na miano muzyki, jest fundamentalną wadą współczesnego przemysłu fonograficznego. Trzeba pracować nad wrażliwością i kreatywnością, a nie nad dostosowywaniem muzyki do najniższych instynktów.

RECENZJA Z FILMU „NIEZNAJOMA" NA STR. 73



List z Ameryki

BYĆ-W-

MICHAŁ OLESZCZYK



KEVIN JAMES, ADAM SANDLER





ADAM SANDLER, KEVIN JAMES

Poszedłem do kina w Stanach. Do multipleksu – takiego, jakie nawet nam zdążyły spowszednieć. Hangar, nie kino. Zwyczajna rzecz. Popkorn, zestawy, karty stałego widza, promocje. Kino jest w małym pensylwańskim miasteczku, gdzie właśnie przebywam.

Pulchna Murzynka w kasie zapytała, skąd jestem; potem o nazwisko. Kiedy je wymieniłem, uśmiechnęła się i powiedziała mięciutkie „I like it". Kupiłem swój popkorn (zalany żółtym czymś, co smakuje – i plami – jak masło) i obejrzałem „Państwa młodych: Chucka i Larry'ego". Film, który właśnie wchodzi na polskie ekrany. Na dobrą sprawę mogłem zostać w kraju.

A jednak nie do końca. Oglądanie hollywoodzkiego filmu w pensylwańskim miasteczku, jest zadziwiającym doświadczeniem. Zobaczyć na ekranie to samo, co za progiem kina (i vice versa) – nadaje zupełnie nowe znaczenie sformułowaniu *być w kinie*. Chodzę po amerykańskiej ulicy i zarazem jestem-w-kinie, bo przechadzam się w trójwymiarowej i dotykalnej wersji tego, co setki razy oglądałem na płaskim ekranie. Słyszę język i akcent zarezerwowany dla fikcji – język detektywów, policjantów oraz kochanków z komedii romantycznych. W czasie rzeczywistym brzmi nawet lepiej: jest tak, jakby tutejsza codzienność nasączona była fikcjami tylko czekającymi na opowiedzenie.

Zły europejski chochlik każe wyśmiać ten kraj jako świat ludzi niedouczonych. Ta operacja jest do przeprowadzenia: co chwilę nadarza się ku niej okazja. Kiedy siedzę na zajęciach z Dostojewskiego i profesor pyta: *Ilu z was czytało jakąkolwiek powieść dziewiętnastowieczną?* – i nie zgłasza się nikt – budzi się we mnie wstrętny europejski mądrala ze swoim poczuciem wyższości i prawie pogardą.

Kluczowe jednak, by mądrala słuchał, co dzieje się przez następne półtorej godziny. Osiem rozdziałów „Sobowtóra" nie tylko, że zostało przeczytane – prawie każdy ma na ich temat coś do powiedzenia. Padają obserwacje tak szczegółowe, tak bystre, że mądrala kurczy się w sobie – cóż z tego, że wiedział, kim był Dostojewski i cóż z tego, że „Idiotę" przeczytał w liceum, sko-

-KINIE



„PAŃSTWO MŁODZI: CHUCK I LARRY" – PRODUKT DLA MULTIPLEKSÓW

ro zamknął swoją wiedzę w szufladce i od tej pory tylko obnosił się z przyczepioną doń etykietką *znam, widziałem, przeczytałem*...?

Lubimy obklejać się własną wiedzą, rzucać nazwiskami, wszystko w naszych recenzjach (przynajmniej filmowych; te znam i piszę) jest *utrzymane w konwencji takiej a takiej* albo *w stylu kogoś tam a kogoś*. Tymczasem te zdania tutaj brzmią słabiutko, ponieważ nie są zanurzone w konkretnej i szczegółowej obserwacji – w rozumowaniu, które odbywa się tu i teraz. Moja obserwacja jest tak samo dobra albo tak samo zła, jak wniosek kogoś innego z sali – wszyscy przychodzimy tu, by nauczyć się czegoś od siebie, a nie by się *zaprezentować*.

Europejczyk w Stanach czuje się podwójnie zobowiązany: po pierwsze do buntu, po drugie do wykazania się. Chciałby górować nad światem tak ostentacyjnie antyintelektualnym i antyelitarnym – ale z drugiej strony byłoby mu głupio, gdyby okazało się, że odstaje od tego świata całkowicie. Europejczyk ceni sobie demokrację, chciałby więc pokazać się jako jeden ze *swoich*; ze *zwykłych ludzi*. Problem polega jednak właśnie na tym: Europejczyk demokrację *ceni*, a nie wierzy w nią; chciałby się *pokazać jako*, a nie – po prostu być zwykłym człowiekiem. Sytuacja, w której profesor uniwersytetu idzie po ulicy w tenisówkach i mówi do listonosza *Cześć, John!* ma dla Europejczyka siłę potężnego bodźca oddziałującego na polityczną wyobraźnię; jednocześnie jednak Europejczyk nie chciałby, żeby jego listonosz mówił mu po imieniu; żeby jego sąsiad uśmiechał się doń za często. W końcu, jak wszyscy wiemy, *muszą być pewne granice*.

Nagle okazuje się, że nie muszą. Uczy mnie tego ów wielki kraj, który dziś gości mnie z otwartymi ramionami i zapewnia, że jestem *great*, a który po moim wyjeździe zapomni moje nazwisko tak jak Meghan z kasy wielkiego plastikowego kina. ■

Tajemnica Marleny Dietrich

MARIA KORNATOWSKA

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen w Berlinie. Seria fotograficznych portretów Marleny Dietrich. Fotosy filmowe i zdjęcia *z życia*. Dziwna twarz, ani piękna ani brzydka. Przykuwająca oko. Niepospolita. Twarz wyrazista, mocno zarysowana, sugestywne, pełne ekspresji oczy, melancholijne lub ironiczne... Nieodgadnione.

Możliwe, że Dietrich, w większym niż inne wielkie gwiazdy stopniu – pisze brytyjsko-amerykański krytyk David Thomson – *była produktem kina*. Rzeczywiście, jest w jej fotograficznych odbiciach więcej artystycznego kunsztu niż cielesności. Ta twarz sprawia wrażenie tworzywa oczekującego inwencji natchnionego artysty, stosownego narzędzia kreacji. Portrety przypominają kolejne szkice, kolejne próby osiągnięcia pewnej zamierzonej doskonałości. Gra światła i kompozycja, warianty fryzury i makijażu budują wizerunki mające zapewne niewiele wspólnego z prawdziwą naturą naszej heroiny, z jej rzeczywistą osobą. Zmysłowość Marleny nie jest związana z biologią, raczej wymyślona, intelektualna, sugerowana środkami filmowego wyrazu. „Man-made" – powie Thomson.

Sensualność i seksualność Marleny Dietrich stanowi przeciwieństwo *seksowności* dzisiejszych gwiazd ekranu. Jest wytworem wyobraźni i sztuki. Idealnym konstruktem.

W legendarnym „Błękitnym aniele" (1930) Josefa von Sternberga Marlena wygląda powabnie i kusząco, lecz nader pospolicie, śpiewa dobrze, zgodnie z potrzebami roli, ale nie ma w tym śpiewie późniejszej magii.

Od „Błękitnego anioła" zaczyna się zadziwiająca metamorfoza Marleny – Galatei w rękach Pigmaliona – von Sternberga, artysty, dla którego kino było stylem, formą, iluzją zmysłów stworzoną przez zmienne układy świateł i cieni, wymarzonym przez poetów sztucznym rajem.

Von Sternberg zrobił z Dietrich 7 filmów. Ich współpraca trwała właściwie 5 lat, a przeszła do historii i mitologii filmowej sztuki. Z tej współpracy niczym Venus z morskiej piany narodziła się inna Marlena, fascynująca, zagadkowa, zwodnicza, o niskim, lekko ochrypłym, zmysłowym głosie, muza intelektualistów, artystów, pisarzy. Elitarna gwiazda ekranu, obiekt kultu nie tyle mas, co tych, którzy w pięknym ciele poszukują przede wszystkim duszy, tajemnicy, *czegoś, co zawsze się wymyka i zawsze też jest przedmiotem nadziei*. Dzięki tej współpracy aktorka znalazła własny, bardzo indywidualny, odrobinę ekstrawagancki i odrobinę perwersyjny styl ubierania się i bycia. Zdobyła też rzadką świadomość tego czym jest *fotogenia*, jak działa filmowe światło. Posiadła znajomość iluzji.

Nie ulega wątpliwości, że Sternberg stworzył i wymodelował Marlenę na obraz i podobieństwo wyobrażonego przez siebie ideału kobiecości. Niektórzy uważają, że robił to z miłości. Ale nie wolno zapominać, że w swoim złotym wieku kino pragnęło spełnić odwieczne marzenie ludzkości: stworzyć na ekranie nowego, piękniejszego, doskonalszego człowieka. Takim miał być montażowy *nowy Adam* Dżigi Wiertowa, taka była Marlena Josefa von Sternberga.

KINO ZZA PIECA

JAKUB SOCHA

Najłatwiej byłoby zacząć od zdania, które brzmi jak zaklęcie: *Jest artystą osobnym*. Od razu wszystko staje się jasne, otwierają się interpretacyjne wrota, szufladki same wyskakują.

Ale czy można pisać, że Bromski jest artystą osobnym? Przecież porusza się od lat w obrębie kina komercyjnego, zmienia gatunki i konwencje, zwraca się zdecydowanie w stronę widza. Jednak wyznaczniki drogi twórczej, które miały by dezawuować jego *osobność* w gruncie rzeczy tylko ją potwierdzają (inna sprawa – czy czasami nie jest tak, że w naszej kinematografii są tylko i wyłącznie twórcy osobni? Gdzie jest drugi Kolski albo Zanussi?).

Nie znam w polskim kinie filmowca tak odrębnego, tak konsekwentnego w swej nieprzewidywalności jak Bromski, a więc osobnego. Jednak nazwanie tym w gruncie rzeczy nobilitującym określeniem autora „Sztuki kochania" sytuacji wcale nie rozjaśnia. Nic się specjalnie nie grupuje w powracające motywy, wąskie kręgi tematyczne, ulubione zabiegi inscenizacyjne. Jedyną cechą łączącą jest specyficzna aura. Kino Jacka Bromskiego to kino spełnionych oczekiwań. Oczekiwań spełnianych na poziomie konwencji, wizji świata, Polski. Aktorzy wcielają się kolejno w role idealnie pasujące do ich zawodowego emploi, rzeczywistość otwiera się na zrozumienie. W kinie artystycznym takie zabiegi nieubłaganie spychają film w objęcia kiczu; w rejonach kina komercyjnego jest to po prostu przyznanie, że większość ma rację.

Jacek Bromski dochodził do filmu poprzez studia polonistyczne i ASP. Reżyserię ukończył w 1978. Debiutował dwa lata później w tandemie z Jerzym Gruzą błyszczącą dyskotekowym światłem „Alicją". Film wchodził na ekrany w czasie, kiedy kinomanów rozpalały „Dreszcze" i „Człowiek z żelaza". Był to debiut zuchwały, ale i charakterystyczny. Bromski z Gruzą woleli trawestować przypowieść Lewisa Carolla w rytm młodzieżowych piosenek niż znów rozliczać się z wielkich haseł i z Polski. Od tamtego czasu minęło prawie trzydzieści lat, w czasie których Bromski nakręcił kilkanaście filmów. Sądząc po jego artystycznych wyborach, dobrze mu z tym, że idzie swoją drogą, nie oglądając się na wysiłki krytyków, którzy chcieliby go wreszcie w jakimś szerszym nurcie umieścić. *Każdy wybiera to, co mu się podoba* – mówił w jednym z wywiadów autor „Kuchni polskiej". I jakkolwiek deklaracja ta obiektywnie niewinna nigdy nie jest – na każdą decyzję składa się zawsze dużo więcej czynników niż indywidualny osąd – to Bromski się jej trzyma. Z końcem sierpnia na ekrany kin wszedł jego najnowszy film „U Pana Boga w ogródku".

W POSZUKIWANIU SPEŁNIENIA (w miłości i w gatunku)

Droga artystyczna Bromskiego znaczona jest realizacyjnymi wyzwaniami. A nie są to wyzwania, którym przyświeca płomień transgresji. Bromski niczego nie przekracza, nie rozbija kulturowych wzorców. Chce po prostu sprawdzić się w kolejnych filmowych konwencjach: filmu sensacyjnego, komedii, filmu obyczajowego w historycznym i egzotycznym woalu.

W „Zabij mnie, glino", samodzielnym debiucie kinowym Bromskiego, wszystko jest na swoim miejscu. Aktorzy wcielają się w role, w których podświadomie chcielibyśmy ich widzieć: Buczkowski jest barmanem, Machalica uczciwym policjantem, Jan Machulski jego zwierzchnikiem, a Linda charyzmatycznym gangsterem. Konfrontacja bandyty i stróża prawa zostaje odegrana wedle sprawdzonych amerykańskich wzorców: obydwaj antagoniści mają podobną siłę przyciągania, drugi plan dobrze skontrastowany, kulminacja precyzyjnie zaplanowana. Jednym słowem, udana próba kina sensacyjnego, które odcina się od jego niechlubnej peerelowskiej tradycji.

Podobnie kwestia konwencji wygląda w pozostałych filmach. „Sztuka kochania" jest pogodną komedią z życia warszawskiej klasy średniej ery końca komunizmu. Ludzie zaczynają myśleć na modłę europejską, czyli myśleć o sobie i o własnym szczęściu. Wreszcie seks nie jest czymś wstydliwym i gorszącym. Bromski swobodnie czerpie z tematu *neuroza współczesnego zachodniego inteligenta*, którego mistrzem jest Woody Allen.

„Kochankowie Roku Tygrysa", których akcja rozgrywa się na początku XX wieku w Chinach, odtwarzają znany schemat zderzenia z obcą i egzotyczną kulturą. Film, reklamowany jako melodramat, jest raczej próbą opowiedzenia o odmiennych zwyczajach, tradycji i ludziach, którzy żyją rytmem – nie zawłaszczonej jeszcze przez człowieka – przyrody.

U Bromskiego podstawowym katalizatorem zmagań w obrębie konwencji jest miłość, lub miłosna fascynacja. Jedna z bohaterek „Kochanków Roku Tygrysa" mówi, że *miłość to nieszczęście, które miesza ludziom w życiu*. Może rzeczywiście tak wygląda z perspektywy filmowych postaci, dla twórcy miłość jest jednak wybawieniem. To ona organizuje fabułę, tworzy podstawowe konflikty, rodzi postawy i życiowe wybory. Niestety, filmy rozgrywane ściśle wedle konwencji tworzą miłość konwencjonalną, taką, która jest kulturalna i nie niesie za sobą egzystencjalnych pęknięć, szału namiętności, stanów zapalnych. Jest miłością figur filmowych, którą łatwiej zrozumieć, a w którą trudniej uwierzyć.

Dlatego też doktor Pasikonik (Piotr Machalica) ze „Sztuki kochania", niczym Kinsley leczący pacjentów z seksualnych zaburzeń i zahamowań, jednoosobowa forpoczta lokalnej rewolucji seksualnej, odnajduje miłość swojego życia, gdy na dobre zakłada kapcie, afirmując bytowanie w blokowym gniazdku u boku młodej i niewinnej dzierlatki. W „Kochankach Roku Tygrysa" uczucie między młodą Chinką a polskim zbiegiem pojawia się nie wiadomo skąd i nie wiadomo dlaczego ulatuje. Jest tylko rzeczową kalkulacją reżysera, który zdaje sobie sprawę, że ten element musi jakoś wybrzmieć. Tego wymaga konwencja, scenariuszowy plot. Najbardziej przekonuje wątek miłosny w „Zabij mnie, glino". Może dlatego, że rozgrywa się jakby mimochodem, że u jego podłoża leżą z jednej strony kompleksy, niespełnienie i samotność, a z drugiej chłodna intryga, czyli coś, co jest bliższe życiu, niż filmowej bajce.

Filmy te, choć realizacyjnie sprawne, często pozostawiają niedosyt, u podstaw którego leży marzenie ściętej głowy. Marzenie o tym, że w polskim kinie da się dogonić Zachód, który już dawno jest za horyzontem. Gatunki i konwencje uciekły ze swojego matecznika, wymieszały się, pogoń za nimi jest bezowocna. Nadmierne zaufanie do wzorców często skazuje filmy Bromskiego na schematyzm. Postaci stoją na szachownicy i czekają na rozegranie partii, która i tak z góry wiadomo, jak się skończy. Gdy jednak Bromski decyduje się na większą brawurę, jak w „To ja, złodziej",

wychodzi na tym najlepiej. W tej opowieści o młodocianym złodzieju samochodów reżyser odwołuje się do kina gangsterskiego, komedii i kina młodzieżowo-inicjacyjnego. Schemat fikcji zostaje ożywiony przez grozę realnego życia, jego brutalność, znieczulicę dorosłych, brudne, rozpadające się kamienice, wśród których wychowuje się główny bohater. Może cytaty z „Pulp Fiction" nie są specjalnie trafione, ale troska postaci granej przez Gajosa o los młodego pracownika brzmi czysto i prawdziwie.

RZECZYWISTOŚĆ – to jest, to jej nie ma

W filmach Bromskiego rzeczywistość nie jest najważniejsza. Konwencja bowiem żyje w rzeczywistości organizowanej przez fikcję, jej naczelną funkcją są przyjemność i eskapizm, a nie poznanie.

Ale ambicje twórcy są większe. Bromski dopuszcza do głosu otaczający go świat i jego historię. Dowodem na to są: „Kuchnia polska", „U Pana Boga za piecem", „U Pana Boga w ogródku" i „Kariera Nikosia Dyzmy" – filmy interpretacyjnie ciekawsze, ważniejsze dla zrozumienia jego twórczości, ale z pewnością mniej niewinne.

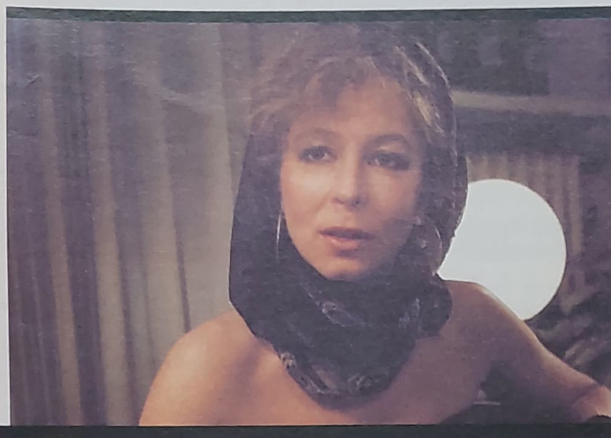
„Kuchnia polska" to jego jedyny film tak mocno zakorzeniony w polskiej historii. Oto Polska lat 50. w pigułce, złożona z tamtejszych archetypów: zły komunista, komunista o dobrym sercu, wywłaszczone ziemiaństwo, bezlitośni ubecy, żołnierz powracający do kraju z Zachodu i jego angielska żona. Racje nie są rozdzielane równo, ale każda ze stron ma prawo głosu. Jest to krótka lekcja historii, w której niepotrzebne dziejowe odpryski zostały wygładzone. Wykładnia dla każdego: zło jest winą totalitarnego systemu, dobro i szlachetność są cechami immanentnymi człowieka.

„Kariera Nikosia Dyzmy" – pamflet na rząd i wielki biznes udowadnia, że winni są zawsze Oni – ci w willach i pięknych limuzynach. Ci, którzy są u władzy, którzy kłamią i z nikim się nie liczą. Uwspółcześniona figura Dyzmy z powieści Dołęgi-Mostowicza przeniesiona w realia współczesnej Polski radzi sobie w tym świecie idealnie. Rzeczywistość do złudzenia przypomina tę opiewaną w tabloidach. Jest nieskomplikowana, zbudowana na skandalu i wulgarna.

„U Pana Boga za piecem" i „U Pana Boga w ogródku" mają wymiar idealnie afirmacyjny. W małym miasteczku na Białostocczyźnie rządzi katolicki proboszcz. Gangsterzy wstępują na dobrą drogę, idioci mądrzeją, a supermarkety się nie budują. Obydwa filmy przynoszą obraz świata uporządkowanego i stabilnego, który odwraca się od chaosu wielkich metropolii. Każdy zajmuje się uprawą własnego ogródka, dokładając kolejne cegiełki, budując szczęście wspólnoty. Nie zakłócą go ani Afroamerykanie, ani ukraińscy uchodźcy.

Jeśli istnieje coś takiego jak pojęcie polskiego narodu w filmach Bromskiego, to objawia się ono najpierw w świadomości grupy, jej swoistym poczuciu solidarności wobec innych. Królowy Most, miejsce akcji „U Pana Boga za piecem" i „U Pana Boga w ogródku" jest synonimem tej świadomości. Odgrodzony od świata jest spełnieniem rzeczywistości życzeniowej. Bromski w ogóle nie dopuszcza do głosu sygnałów, że zasklepianie się we własnym światku spycha go w objęcia prowincjonalizmu i dewo- >

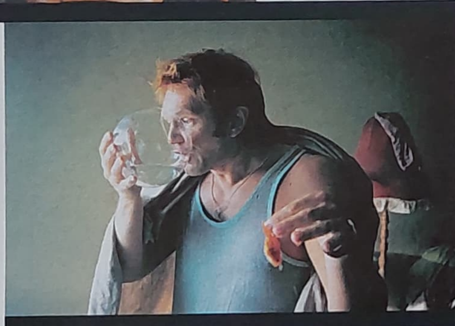

„U PANA BOGA W OGRÓDKU" (2007)



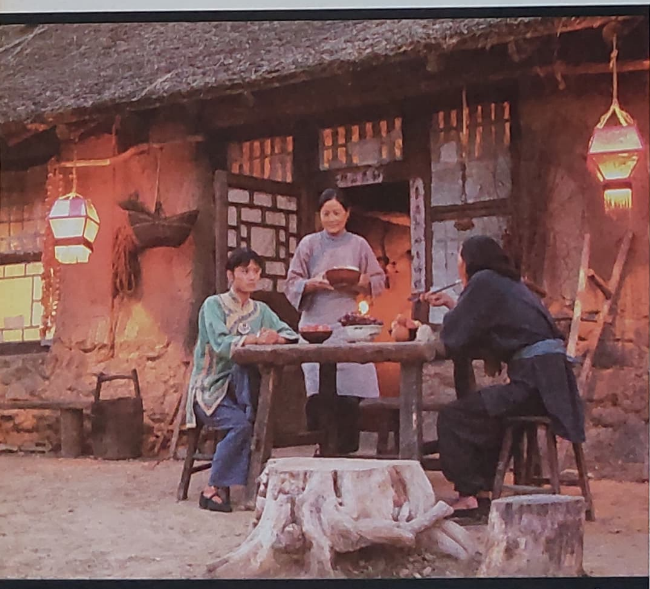
„SZTUKA KOCHANIA" (1989)



„TO JA, ZŁODZIEJ" (2000)



„KARIERA NIKOSIA DYZMY" (2002)



„KOCHANKOWIE ROKU TYGRYSA" (2005)

cji. Filmy te głoszą pochwałę konserwatywnych wartości, które mają być odtrutką na „McŚwiat". Cywilizacja ludzi uprzedmiotowionych zapewnia porządek społeczny, a brak anarchii daje każdemu poczucie, że może być na swoim miejscu, gdy tego chce, właśnie w zamian za uprzedmiotowienie swego *ja*. Nie terror indywidualizmu, walka o to, by być traktowanym jako podmiot, ale zaufanie wspólnocie dają szczęście.

Bromski zdaje się nie dostrzegać, że *tkwienie w świecie sobie podobnych* – jak słusznie zauważyła Maria Jarymowicz – *sprzyja projekcjom własnych stanów i generalizacjom własnych doświadczeń oraz sprawia, że ludzie wokół postrzegani są na podobieństwo swoich i podobnie traktowani. To ostatnie wiąże się często z dobrymi chęciami, jakimi wybrukowane jest piekło, gdy dobre chęci oparte są na własnym pojmowaniu tego, co dobre, i rozmijają się z cudzymi potrzebami i oczekiwaniami.*

Bromski nie jest twórcą, który w swoich filmach stawia pytania. Postulaty Miłosza z „Niemoralności sztuki" głoszące, że artysta powinien być *nieludzki, pozaludzki* nie zostają spełnione. Autor „U Pana Boga w ogródku" prezentuje w swoich filmach rzeczywistość opartą na obiegowym wyobrażeniu zbiorowości. Słuszność jest po stronie prostego człowieka i uniwersalnych wartości. Politycy i bogacze dorobili się fortuny na ludzkiej krzywdzie, tylko prowincja niesie spokój i odpoczynek. Wyraźne jest milczące założenie, że wszyscy jesteśmy poharatani, nikt nas nie rozumie, trzeba więc kogoś, kto nas pogłaszcze po głowie, kto dostrzeże w nas jakieś pozytywne wartości. I Bromski podejmuje się tej roli, jest pocieszycielem.

FILMOWY POPULIZM

Kino Jacka Bromskiego odwraca zależność, w której nadawca oczekuje wysiłku od odbiorcy. Tu odbiorca – ta anonimowa zbiorowość – stawia twórcy wymagania. W sytuacji, gdy ktoś za wszelką cenę chce się przypodobać swojej klienteli, obiecuje jej miraż szczęśliwego życia, można mówić o artystycznym populizmie. Oczywiście, nie jest to nic złego. Kino popularne wszak żyje po to, żeby się podobać. Wszystkie zabiegi podporządkowane są temu, żeby przyciągnąć jak najwięcej widzów do kina. Ale trzeba też pamiętać o niebezpieczeństwach. Jerzy Szacki mówił słusznie, że *populizm oznacza zmistyfikowane postrzeganie rzeczywistości, zgodnie z którym istnieje jakiś jeden doskonały lud, którego wewnętrzne podziały i konflikty nie należą do porządku rzeczy i mogą zostać raz na zawsze usunięte jako relikty przeszłości lub skutki działania wrogich sił*. Dlatego kino Bromskiego robi czasem wrażenie mistyfikacji, jakby jego twórca wolał nie wiedzieć, że każda jedność jest względna i nietrwała.

Oglądając „U Pana Boga za piecem", jak i następny film z cyklu pomyślałem, że rzeczywiście oba nasuwają jakoś na myśl wiejski kuchenny piec w starej izbie. Za piecem niewiele się dzieje, ale jest ciepło. Świat wydaje się miejscem przytulnym i oswojonym, zamknięta przestrzeń daje bezpieczeństwo i schronienie. Za piecem nie stawia się pytań, nie wadzi się z Bogiem i historią. To miejsce, które uspokaja i koi. Kino może być takim miejscem. Kino autora „To ja, złodziej" takim miejscem też czasem bywa.

JAKUB SOCHA



„U PANA BOGA ZA PIECEM" (1998)

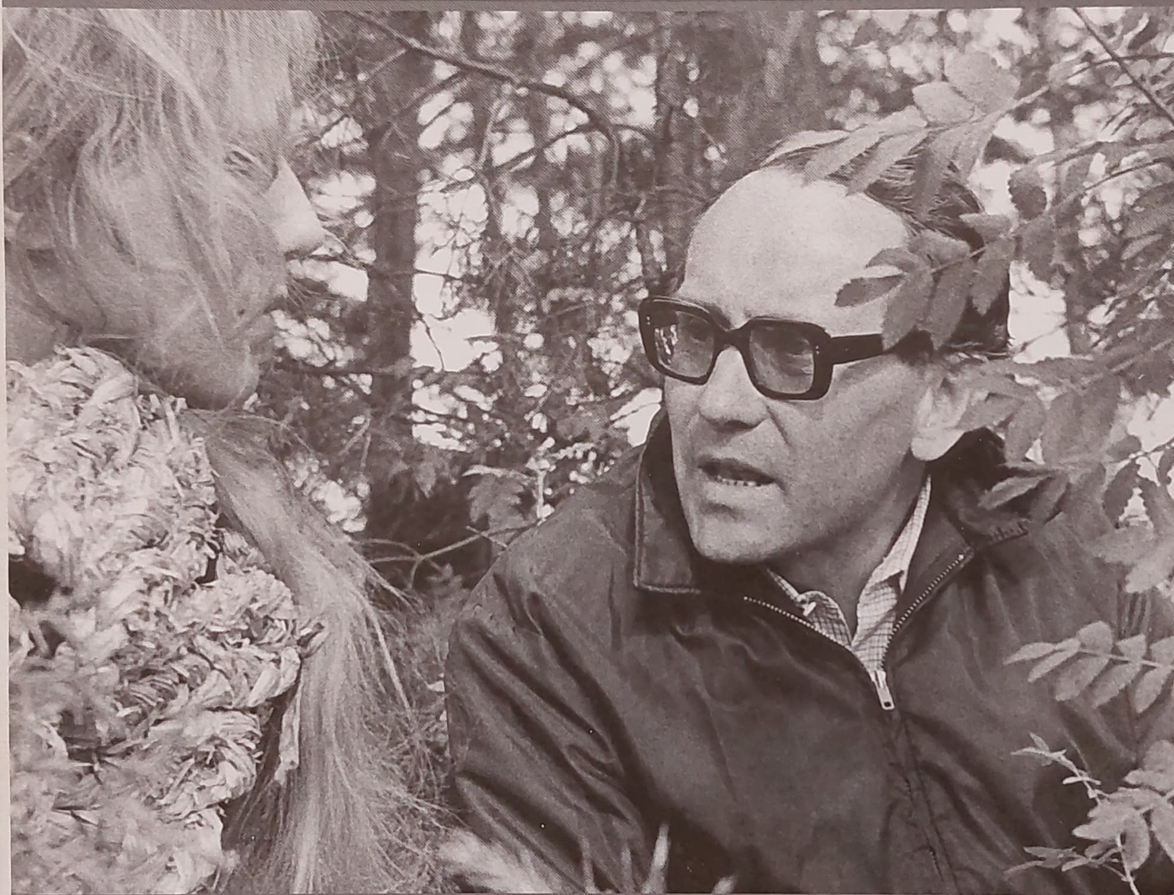
TELEWIZJA KINOPOLSKA

Wielka miłość Balzaka



KAMERA PISARZA

PRZEMYSŁAW KANIECKI



TADEUSZ KONWICKI NA PLANIE „DOLINY ISSY" (1981)

Tadeusz Konwicki stwierdził niegdyś: *Z pewną nadwyżką można określić, że przebyłem drogę filmu od sonetu do eseju polityczno-społecznego*. Chcąc opisać filmy pisarza-reżysera pod kątem formy, trudno byłoby znaleźć lepszą metaforę rozwoju tej twórczości. Warto też jednak zastanowić się, jak rozwijała się ona pod względem problemowym i co oznaczała dla literackiej części dorobku autora „Rojstów"?

KOMPLEKS WOJNY

Blizny wojenne są niezmiernie ważnym problemem w całej prozatorskiej twórczości Konwickiego sprzed „Ostatniego dnia lata", z którym młody autor próbuje się przez pisanie uporać. W debiutanckich utworach podejmuje tematykę partyzancką, werbalizując rosnące wątpliwości i dylematy moralne, które musiały się rodzić jeszcze wtedy, gdy sam był partyzantem. Podejmuje także tematykę socrealistyczną: akceptuje marksizm, upatrując w nim szansę na nowe, z pewnością lepsze życie. Motywy psychicznych urazów znaleźć można jednak nawet w produkcyjniaku „Przy budowie", gdzie na tle zastępu schematycznych postaci odnajdujemy sylwetkę zupełnie wyjątkową: Leona, którego na widok mundurów *w gardle dusi*. Dokładnie taki sam motyw strachu powróci zresztą w powieści „Z oblężonego miasta" (1954, wyd. 1956), dopełniając skomplikowany rysunek psychologiczny protagonisty, Bolesława Porejki (po latach dowiedzieliśmy się, że prototypem tych postaci był rzeczywisty człowiek, którego Konwicki zobaczył kiedyś w pociągu).

Wątek zrujnowanej psychiki nie pojawia się więc ni stąd ni zowąd w „Ostatnim dniu lata", w którym wyznacza już podsta-

wową płaszczyznę interpretacyjną utworu – otwarcie zakomunikowaną w prologu. Film ten stanowi raczej powrót do pewnego etapu refleksji na temat pozostałości wojny, prób uporania się z jej widmem. Do etapu, jak się wydaje, wyznaczanego przez opowiadanie „Ogródek z nasturcją" z 1947 roku, którego główną postacią i narratorem jest Staś Drejer, chłopak próbujący ukryć traumę pod maską oschłości. Jako proste antidotum została mu wskazana praca, i to antidotum Drejer wybiera, wbrew wewnętrznym oporom. Wybiera, koniecznie trzeba dodać, odwracając się od zakochanej w nim dziewczyny. Opowiadanie, kreślone niewprawną jeszcze ręką, odsłania wewnętrzną niepewność autora, próbującego przekonać do słuszności tej drogi nie tylko czytelnika, ale także siebie samego. Po 1956 roku, kiedy wiara w terapię pracą osłabła, z całą siłą wracają pytania egzystencjalne, na które nie ma już prostej odpowiedzi. To jedno wie Konwicki i jego rówieśnicy, po tym, jak na ich oczach rozpadły się kolejne piękne hasła. Można te pytania tylko próbować na chwilę zagłuszyć, by móc żyć dalej. I taką próbę prezentuje „Ostatni dzień lata": szansą jest drugi człowiek.

Wojna jest jednym z punktów kluczowych tak w życiorysie Konwickiego, jak w biografiach postaci jego utworów. Jest punktem najważniejszym, ale nie jedynym, i nie w takim sensie najważniejszym, jak widzą to niektórzy komentatorzy. Rdzeniem kompleksu wojny jest świadomość zagłady wszelkich wartości oraz poczucie winy, czyli kategoria uniwersalna, ogólnoludzka. Upadek aksjomatów potwierdzają dalsze perypetie życiowe postaci Konwickiego, pojawiających się w jego twórczości w połowie lat 50. Zmuszani do ciągłych wyborów, jego bohaterowie nie znajdują takiego wyjścia, które nie budziłoby wątpliwości. Jakąkolwiek podejmą decyzję, jej konsekwencją jest zawsze zdrada jakichś ideałów. Lecz winowajcą jest wojna. To ona obnażyła pozorność dotychczasowej formuły człowieczeństwa. Formuła ta wymaga przebudowania, ale jej nowe postacie skazane są też na fiasko. Co wobec tego pozostaje? Wartością jest już samo podejmowanie poszukiwań.

Sens motywu: kompleks wojny nie sprowadza się zatem w twórczości Konwickiego do ciągłego rozpamiętywania, nie chodzi tu o przeszłość, z której nie można się otrząsnąć. Problemem jest teraźniejszość, na której cieniem kładzie się doświadczenie tamtej doby, będące przyczyną następnych urazów. Pierwszy film pisarza, otwierający całą jego dojrzałą twórczość, ukazuje właśnie taką sytuację: echo niegdysiejszych przejść łączy się tu z kolejnym tąpnięciem.



„LAWA" (1989)



„SALTO" (1965)

NA PUSTEJ PLAŻY

W jednym z wywiadów („Kino" 2/81) podkreślał Konwicki, że „Ostatni dzień lata" stanowił jego cezurę życiową, *która zresztą przypadła na okres zmiany w życiu całego społeczeństwa.* To okres, kiedy zdemaskowana została hipokryzja dotychczasowych mentorów. Dla autora „Władzy" film był manifestacyjnym odejściem od modelu twórczości, którą dotychczas uprawiał, od komentowania i rozstrzygania (akcentował to już Jan Walc w pierwszej rozprawie doktorskiej o twórczości Konwickiego). Nie mniej ważne, że utwór ten powstał zespołowo, przy udziale przyjaciół.

Krańcowość kameralnej formuły była czymś innym niż choćby ta z przedodwilżowej „Godziny smutku", krótkiej powieści próbującej przełamać schematy myślenia i pisania socrealistycznego, ale jednak jeszcze uwikłanej w pewne zależności od modelu ide-

archiwalia.



„OSTATNI DZIEŃ LATA" (1958)

Początek filmu: przez plażę idzie młody człowiek, taki sam jak ten, który stał z drugiej strony kamery.

owego. Niezwykłość ekranowej pustelni wybrzeża, na którym spotyka się dwoje ludzi z niedopowiedzianą przeszłością, huczące morze i ryk przelatujących odrzutowców przenosiły kameralny film na poziom wyższy, nadając im znaczenie rozstrzygnięć etycznych. Były dla polskiego odbiorcy czytelnym znakiem, że przyjazd na tę pustą plażę i sięgnięcie po kamerę stanowiły dla Konwickiego odwrócenie się od dotychczasowego języka i poszukiwanie nowego, że nastąpiła jakaś przemiana, będąca wynikiem przeprowadzenia wewnętrznego dialogu.

Kolejny film, „Zaduszki", nakręcony został po ukończeniu „Dziury w niebie", którą Konwicki zaczął pisać zaraz po montażu pierwszego filmu. Powieść była już na pół jawną autoanalizą, parabolicznym postawieniem pytania o naturę ufności i refleksją na temat przyjmowania idei. „Zaduszki" były natomiast podjętym po tej analizie otwartym, trudnym powrotem do twórczości przed-Październikowej, autopolemiczną adaptacją trzech wątków wczesnych powieści. Opowiedzeniem ich na nowo, z nowymi elementami i akcentami; próbą ponownej analizy bohaterów i świata, w którym żyli, dokonywanej zresztą przez nich samych, w ich wspomnieniach-retrospekcjach.

„Zaduszki" zapowiedziały niejako „Sennik współczesny" i jego konstrukcję, na którą składały się trzy segmenty retrospekcji. Projekcje przeszłości, nawiedzające załamanego protagonistę powieści, dotyczą tu najbardziej dramatycznych momentów młodości; próbując się z nimi uporać, chce on podsumować swe życie i ma nadzieję znaleźć ukojenie. Retrospekcje te mają wydźwięk samooskarżycielski, bezwzględny w swej szczerości, jak podkreśla monografista Konwickiego, Tadeusz Lubelski.

A jednak autor tę szczerość zweryfikował – i doszedł do wniosku bardzo krytycznego. *Przecież trochę tam „naczarowałem": na życiorys składa się niemal wszystko – partyzantka, zbrodnie, wojny...* – mówił w „Pół wieku czyśćca", wyznając Stanisławowi Beresiowi, iż ma poczucie, że za bardzo się w „Senniku" *uwznioślił* i *zapoetyzował*, że to są klisze, tropy literackie. I żeby się *odkłamać* kręci jeszcze w połowie lat 60. „Salto". Wręcz autoparodię, film odzierający wcześniejszą powieść z tychże *klisz*, na nowo je prześwietlający. Z pewnym współczuciem dla bohatera, ale przede wszystkim prześmiewczo i autopolemicznie.

Doprawdy, kolejne dzieła mogły powstać dopiero po „Salcie"; znamienne, że właśnie w filmie, nie w prozie, rozliczył się w taki sposób ze swą twórczością. Dopiero po ostatecznie oczyszczającej *lekturze* własnej twórczości mogły powstać kolejne, autodyskursywne dzieła, na czele z „Jak daleko stąd, jak blisko".

MIĘDZY ŚMIESZNOŚCIĄ I TRAGIZMEM

Kompozycja utworów Konwickiego otwiera je na wielość interpretacji i na pewne dopełnienia. W zależności od tego czy odbiorca poszukuje w sztuce pokrzepienia, czy też werbalizacji własnych dylematów, może podczas lektury dobywać te elementy, które wydają mu się najbliższe, tak *obracać* dzieło, by najlepiej spełniło jego oczekiwania. Tego życzy sobie twórca, który stawia – jak sam mówi – na współautorstwo czytelnika. Istnieją oczywiście pewne granice dla dowolności interpretacji, zwłaszcza jeśli są to odczytania profesjonalne, prezentowane w taki sposób, jakby krytycy odkrywali rzekome intencje autora. Zdarza się, że najbardziej irytujące go błędy albo nadużycia Konwicki rozlicza w swoich wypowiedziach i utworach. Przede wszystkim jednak skupia się w autokomentarzach na uwrażliwianiu odbiorcy na wielopłaszczyznowość swych książek i filmów, której ten być może nie dostrzegł (często wskazuje konkretne figury wymagające dodatkowych interpretacji albo wyraża zdumienie w rodzaju: nikt tego nie zauważył...). Najbardziej jaskrawym przykładem różnych odczytań jest „Salto", które dzieliło publiczność siedzącą na sali kinowej: jedni śmiali się głośno, drudzy ich uciszali, oburzeni takim odbiorem filmu. Antynomiczność niektórych figur jest stałym elementem twórczości Konwickiego, oscylującego wciąż między śmiesznością a tragicznością, wzniosłością a przyziemnością, pięknem a kiczem. Śmieszność jest śmieszniejsza w sąsiedztwie tragizmu, ale tragizm wydaje się jeszcze silniejszy – jakby prawdziwszy, skoro jest związany z małością, z małości wypływający. Podobnie przyziemność odkrywa swe pokłady wzniosłości, a kicz jest nobilitowany. I jeśli w „Lawie" idzie przez Warszawę Anioł w amarantowej szarfie, to wiadomo, że nie jest to do końca serio, a raczej: że w pewnych momentach jest jak najbardziej serio, ale w pewnych już mniej. Kiedy Konwicki wprowadza ten wieloznaczny symbol z ironią, a kiedy w aurze wzniosłości – widz musi wyczuć sam.

O NAS, CZYLI JA I MY

Także „Ostatni dzień lata" wymaga tego typu odbioru. Czy chłopak jest zawsze szczery wobec tragicznej kobiety? A może jego zachowanie ociera się o zgrywę? – takie wątpliwości Konwicki podsuwa widzom w autokomentarzach.

Początek filmu: przez plażę idzie młody człowiek, taki sam jak ten, który stał z drugiej strony kamery. Główną postacią wszystkich dojrzałych utworów Konwickiego jest taki właśnie mężczyzna, wiekiem równy zazwyczaj autorowi piszącemu czy kręcącemu dany utwór. I stwierdzenie to dotyczy także powieści „Bohiń" z końca lat 80., ukazującej Helenę Konwicką, ale tak naprawdę – wciąż obecnego w tekście pisarza, który poszukuje korzeni, składając z domniemań historię swej babki. Tożsamość protagonisty nigdy nie jest zanadto dookreślona; wiele jego cech pozwala nam identyfikować bohatera z autorem, brak innych – a także obecność rosnącej z utworu na utwór liczby postaci go otaczających – pozwala budować w interpretacji uogólnienie. Stwierdzenie to dotyczy także adaptacji „Doliny Issy", filmu o Miłoszu, oraz „Lawy. Opowieści o Dziadach Adama Mickiewicza". Uogólnienie jest wielopiętrowe, a im autor staje się starszy – przesuwa akcent na wyższy stopień: podstawową kategorią staje się pokolenie, społeczeństwo, wreszcie ludzkość w ogóle. Zważmy, że ostatnia, najbardziej uniwersalna kategoria zostaje otwarcie wprowadzona właśnie w filmie, w sekwencji Wielkiej Improwizacji z filmowych „Dziadów".

Pytając, jaką wagę mają filmy w twórczości Konwickiego – zauważmy, że po „Lawie" stopniowo odwraca się od artystycznych środków wyrazu. Prawda, że zawsze stawał ostentacyjnie obok tzw. wypowiedzi artystycznej, *obok* znaczyło jednak tyle, co ruch w poszukiwaniu nowych form, orientowanie się jednak wciąż na sztukę. Teraz natomiast, po „Opowieści o Dziadach" i „Zorzach wieczornych", w ostatnim etapie twórczości, wypowiedzi pióra są już raczej filozofowaniem. Ostatnia powieść, „Czytadło", jest jedną wielką refleksją na temat powtórzenia, utkaną z pseudo-fabuły, z prefabrykatów-autopowtórzeń, zaś zapiski „Pamfletu na siebie", układają się w konstruowany niby od niechcenia traktat o świadomości. To etap, który stanowi dalszy ciąg całej twórczości, i problemowy, i formalny; jest to etap tę twórczość puentujący.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Cygańskie **BUENA VISTA SOCIAL CLUB**

OPOWIEŚCI CYGAŃSKIEGO TABORU

film **Jasmine Dellal**



Taraf de Haïdouks



Esma Redzepova



Antonio el Pipa



Maharaja

oraz Fanfare Ciocarlia

W KINACH OD 5 PAŹDZIERNIKA 2007

LITTLE DUST PRODUCTIONS oraz ITVS FORTISSIMO FILMS FU WORKS PRODUCTIONS CPB prezentują film JASMINE DELLAL *OPOWIEŚCI CYGAŃSKIEGO TABORU* (*WHEN THE ROAD BENDS... tales of a Gypsy Caravan*) z udziałem TARAF DE HAÏDOUKS ANTONIO EL PIPA FLAMENCO ENSEMBLE ESMA REDZEPOVA FANFARE CIOCARLIA MAHARAJA zdjęcia ALBERT MAYSLES ALAIN DE HALLEUX dźwięk JOHN GURRIN montaż MARY MYERS JASMINE DELLAL muzyka TARAF DE HAÏDOUKS ANTONIO EL PIPA FLAMENCO ENSEMBLE ESMA REDZEPOVA & ENSEMBLE TEODOSIEVSKI FANFARE CIOCARLIA i MAHARAJA produkcja koncertów Gypsy Caravan WORLD MUSIC INSTITUTE producent BIG MOUTH FILMS scenariusz JASMINE DELLAL producent wykonawczy WOUTER BARENDRECHT SAN FU MALTHA MICHAEL J. WERNER producent JASMINE DELLAL koproducent SARA PORTO NOLAN reżyseria JASMINE DELLAL dystrybutor KRAKOWSKA FUNDACJA FILMOWA www.gypsycaravanmovie.com

Na zdjęciu Fanfare Ciocarlia (fot. Arne Reinhardt)

TYLKO W KINACH STUDYJNYCH





Zrealizowano przy pomocy finansowej PISF



patroni medialni:









partnerzy:





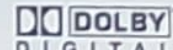


FORTISSIMOFILMS









recenzje



CZEKAJĄC NA TRANSPORT DO KOZIELSKA

REŻYSERIA **ANDRZEJ WAJDA**. SCENARIUSZ NA PODSTAWIE NOWELI **ANDRZEJA MULARCZYKA, ANDRZEJ WAJDA, PRZEMYSŁAW NOWAKOWSKI, WŁADYSŁAW PASIKOWSKI**. ZDJĘCIA **PAWEŁ EDELMAN, MAREK RAJCA**. SCENOGRAFIA **MAGDALENA DIPONT**. KOSTIUMY **MAGDALENA BIEDRZYCKA, ANDRZEJ SZENAJCH**. MUZYKA **KRZYSZTOF PENDERECKI**. WYKONAWCY **MAJA OSTASZEWSKA** (ANNA, ŻONA ROTMISTRZA), **ARTUR ŻMIJEWSKI** (ANDRZEJ, ROTMISTRZ 8. PUŁKU UŁANÓW), **MAJA KOMOROWSKA** (MARIA, MATKA ROTMISTRZA), **WŁADYSŁAW KOWALSKI** (JAN, OJCIEC ROTMISTRZA, PROFESOR UJ), **WIKTORIA GĄSIEWSKA** (NIKA, CÓRKA ANDRZEJA I ANNY), **ANNA RADWAN** (ELŻBIETA), **ANDRZEJ CHYRA** (JERZY, PORUCZNIK 8. PUŁKU UŁANÓW), **JAN ENGLERT** (GENERAŁ), **DANUTA STENKA** (RÓŻA, ŻONA GENERAŁA), **AGNIESZKA KAWIORSKA, JOANNA KAWIORSKA** (EWA, CÓRKA RÓŻY), **STANISŁAWA CELIŃSKA** (GOSPODYNI), **PAWEŁ MAŁASZYŃSKI** (PIOTR, PORUCZNIK PILOT), **MAGDALENA CIELECKA** (AGNIESZKA), **AGNIESZKA GLIŃSKA** (IRENA), **ANTONI PAWLICKI** (TADEUSZ „TUR"). PRODUKCJA **AKSON STUDIO / TVP SA / TP SA / POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ** (WSPÓŁFINANSOWANIE). **POLSKA 2007**. DYSTRYBUCJA **ITI CINEMA**. CZAS **120 MIN**



MAJA OSTASZEWSKA, ARTUR ŻMIJEWSKI

KATYŃ
Polska według Wajdy

PIOTR WOJCIECHOWSKI

Była premiera „Katynia" dla mediów i dziennikarzy, była potem konferencja prasowa. Na podium przed ekranem Andrzej Wajda, aktorzy, paru ważnych przedstawicieli ekipy realizacyjnej, ktoś z producentów. A naprzeciw nim wielka sala Multikina. I w pierwszych rzędach ci, o których musiałem się zamyślić głębiej nawet niż o bohaterach filmowej tragedii. Młodzi ludzie, którzy zaczepili się w mediach. Bystrzaki, inteligenci, cwaniury – z kamerami, z profesjonalnymi rurami teleobiektywów, z miniaturowymi dyktafonami. Filmują, pstrykają, nagrywają, niektórzy zgłaszają pytania. To pokolenie prawdę o zbrodni i o zbrodni kłamstwa wyniosło ze szkolnych lekcji historii. Oni nie musieli nic kłamać o Katyniu, nic przemilczać. Nie musieli dociekać prawdy ani jej zdobywać. Nie uciekali się do uników, ani przez moment nic w tej sprawie nie ryzykowali. Zapewne większość z nich wrzuciła tamte morderstwa, tamte kłamstwa w śmietnik rzeczy oczywistych – na wojnie się zabija, w polityce się kłamie.

Teraz jedni przyszli na projekcję z ciekawości – większość została wysłana przez redakcje. I Wajda pokazał im to, co dawno wiedzieli, ale teraz musieli zobaczyć na własne oczy. Zobaczyli okrutną tragedię wymordowanych, okrutną tragedię tych, co najpierw czekali z gasnącą nadzieją, potem chcieli mówić prawdę o winowajcach. Zobaczyli też tragedię kłamców, współuczestników kłamstwa, milczących świadków kłamstwa.

Katyń był dla nich, dla chłopaków i dziewczyn, co się w stołecznych mediach zaczepili – kłopotliwą martyrologiczną oczywistością, kłopotliwym dodatkiem do sporu z Rosjanami o eksport mięsa i import surowców energetycznych. A teraz ten film bryznął krwią z przestrzelonych mózgów, krwią rozpyloną na różowy dym. Film szarpnął ich i wciągnął między kamienie żaren, między hitleryzm i stalinizm. Pobyli w świecie dziadków i pradziadków. I już nie będą tacy, jak byli – inni będą w kolejnych polskich rzeczpospolitych.

To wiem, dajcie mi więc spokój z pytaniem – arcydzieło czy nie. I nie pytajcie znowu, czy Wajda był wielki, czy mu się nie udało?

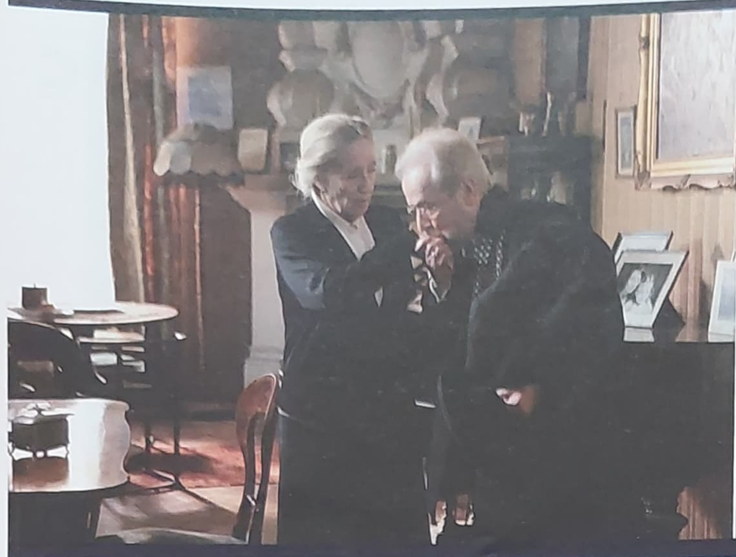
Wiem, co mu się udało – jeszcze raz pokazać, że Polska jest arcydziełem. Pójdzie „Katyń" do polskich kin w dwustu kopiach eksploatacyjnych. Nie dokona żadnego cudu – ot, sprawi tylko, że płowiejące słowa *nie zginęła, póki my żyjemy* odświeżą swój sens. I niejeden polski katolik trzymając w ręku różaniec, przypomni sobie rękę z różańcem, przez którą przebiegł jeszcze ostatni skurcz konania, nim ciało pilota Piotra zasypie piach spod gąsienic spychacza „Staliniec". Młodzi, którzy *przerabiali drugą światową na historii*, zostaną przeprowadzeni przez ścieżkę wzruszeń tam, gdzie jeszcze nie byli.

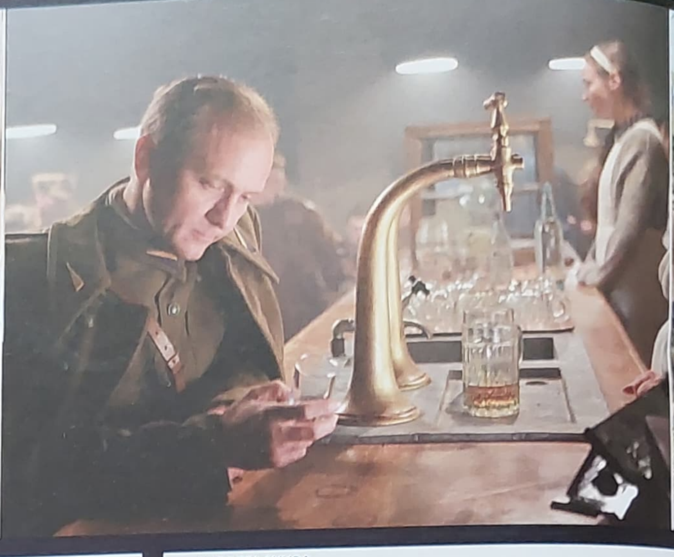
Aby ludność stała się społeczeństwem, aby społeczeństwo poczuło się narodem, ludzie muszą mieć nie tylko wiedzę o historii. Ktoś musi ich poprowadzić drogami wspólnych wzruszeń, wziąć do szkoły jednoczących emocji. Tym bardziej, że wiedzę historyczną traktuje się nieraz z wielkim lekceważeniem. Mówi się – nie obciążać tym głowy, wszystko przecież jest w internecie. Świadomość takiego przeżywania historii była niewątpliwie jednym z wyzwań dla Andrzeja Wajdy, jednym z ograniczeń także.

Gdy pytanie o arcydzieło, o wielkość, słyszę od ludzi z branży filmowej, chciałbym im mówić raczej o ograniczeniach. Pierwszy film o Katyniu musiał być realizowany ze świadomością ograniczeń większych niż jakikolwiek film. Trzeba go było zagnieździć w szczelinie między mitem a historią. Musiał więc przyjąć ograniczenia historii, wszędzie tam, gdzie to możliwe, rekonstrukcja faktów musiała mieć pierwszeństwo przed swobodą wizji. Andrzej Wajda mówił o tym otwarcie – musiał obciążyć film wiedzą podstawową, warunkującą zrozumienie obrazów i historyczne zakorzenienie zdarzeń. To dlatego pojawiają się napisy precyzujące miejsce i czas.

Musiał też powstający film zachować wierność wobec mitów. To znaczy wierność wobec tego splotu legend i wzruszeń, które trwają w tradycji rodzin ofiar katyńskiego ludobójstwa, w polskiej tradycji literackiej, publicystycznej, plastycznej, w tych emocjonalnych treściach, które powstawały w toczonej dziesięcioleciami wojnie przeciw milczeniu i mitom sowieckiej propagandy – a ta propaganda miała i w Polsce swoich heroldów. Podczas konferencji po prasowej premierze dowiedzieliśmy się, że Wajda podjął temat obecny w legendzie nie tylko jego rodziny. Nie tylko jego matka nie doczekała się powrotu zabitego w Katyniu męża, również daremnie czekała na męża prababka grającej matkę Mai Ostaszewskiej. Końcowe napisy – setki nazwisk – także statystów, kaskaderów, pomocników – czy ich dziadkowie, kuzyni, sąsiedzi nie zahaczyli o tę strefę cienia, dolinę śmierci? Sala milczała wobec tych nazwisk jak nad otwartą mogiłą.

Losy mężczyzn opowiada ten film poprzez kobiety – ich tęsknotę, złudzenia, cierpienie, rozpacz, wierność. Jednym z najważniejszych zadań reżyserskich twórcy „Katynia" było harmonizowanie ról męskich, dźwigających opowieść o historii, z rolami kobiet – wcielających mit. Nic więc dziwnego, że osobliwa poetyka tego filmu ujawnia się najpełniej tam, gdzie następuje zderzenie. Tam, gdzie Anna (Maja Ostaszewska) żegna męża, Andrzeja (Artur Żmijewski), rotmistrza 8 pułku ułanów, na obrze- ›


MAJA KOMOROWSKA, WŁADYSŁAW KOWALSKI


ANDRZEJ CHYRA

żach sowieckiego punktu selekcji jeńców, tam gdzie w okupowanym Lwowie nieufna Anna spotyka się z życzliwym jej, ryzykującym dla niej sowieckim oficerem (Siergiej Garmasz), tam wreszcie, gdzie montaż spotyka przygotowującą się do Wigilii w Krakowie żonę generała (Danuta Stenka) z zamyślonym przed obozową wigilią jej mężem (Jan Englert).

Ograniczeniem twórczej swobody bodaj najtrudniejszym był obowiązek dobitnego przemówienia do wszystkich, do obojętnych, do ignorantów także. „Katyń" musiał więc stać się i plakatem, i tablicą poglądową do nauki historii. Pełniąc te funkcje film wspiął się wyżej, ale plakatowość i informacyjność musiały zaciążyć na stylistyce. Aby w wymiarze filmowego seansu zmieścić i kontur narodowej epopei, i liryzm indywidualnych odczuwań, Wajda musiał koncentrować, intensyfikować narrację, a przede wszystkim dopuścić do głosu warstwę symboli. Widzimy zamyślonego generała przy obozowym stole – zasłania twarz talerzem ukrywając łzy albo skupienie modlitwy – obraz ekranowy powtarza motyw zesłańczej Wigilii malowanej przez Jacka Malczewskiego – ten kadr o ogromnej metaforycznej mocy, o wymowie przywołującej dwie epoki, zderza Wajda z rodzajowością mieszczańskiego domu, z psychologiczną subtelnością – żona generała prosi o dodatkowe nakrycie dla nieznanego gościa, bo nakrycie czekające na nieobecnego męża nie może przecież pełnić tej funkcji – on może wejść w każdej chwili. Symbol nie tylko dodaje się do symbolu – symbol zderza się z symbolem.

Z takich symbolicznych rozdwojeń buduje Wajda tok opowieści – z niezbitymi argumentami dla rozumu widza i subtelnościami sączącymi się w podświadomą zbiorową pamięć. Jest w jego stylistyce miejsce na patos. Rezygnacja z patosu w tej opowieści byłaby odejściem od prawdy.

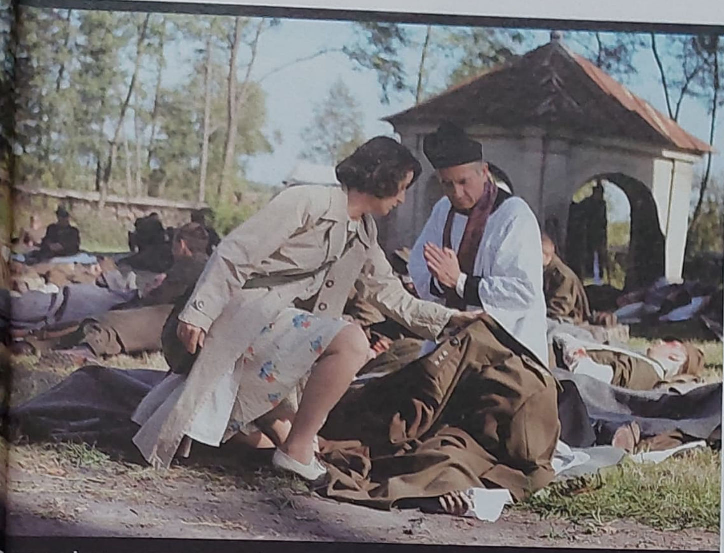
Dzięki niezwykłej obfitości, wszechobecności elementów uniwersum symbolicznego, dzięki oryginalnemu stylowi przekazu, „Katyń" współtworzy, akcentuje i zwieńcza to, co sam reżyser nazwał *panoramą polskiego losu*. Większość filmów Wajdy zobaczyć teraz możemy jako kolejne części osobliwego filmowego fresku – od „Popiołów" – przez „Wesele", „Ziemię Obiecaną" i „Panny z Wilka" do „Lotnej", „Katynia" „Kanału", „Popiołu i diamentu" i „Pierścionka z orłem w koronie". I dalej – po „Człowieka z marmuru" i „Człowieka z żelaza". To zadziwiające jak filmowiec i malarz wchodzi w dialog z literaturą, z historią, z pamięcią swojego pokolenia. To wzruszające i zastanawiające jak subtelnie przesączają się wątki z filmu w film.

Kiedy w filmie „Katyń" pokazuje się na ekranie pełna determinacji dziewczyna o długich blond włosach, Agnieszka (Magdalena Cielecka), łączniczka z Powstania – musimy ją przecież skojarzyć z postacią z „Kanału" graną przez Teresę Iżewską. Losy dopowiedziane, Agnieszka odchodzi w Hades piwnic UB, za to, że uparła się nie kłamać na płycie nagrobnej swojego zabitego w Katyniu brata. Losy dopowiedziane, sensy dopełnione – Agnieszka przed spełnieniem ofiary wysłucha także strof z Sofoklesowskiej Antygony.

Podobne podobieństwo sylwety, charakteru, losu widzimy między postacią partyzanta „Tura" (Antoni Pawlicki), dumnego, uroczego, narwanego, i Maćkiem Chełmickim z „Popiołu i diamentu". Jak Maciek – także Tur-Tadek chce żyć, kochać, studiować. Trwa jednak w fasonie chłopca z lasu, jak ulepiła go wojna, w ściśniętej pasem skórzanej kurtce, z pistoletem w chlebaku. Giną obydwaj taką samą niepotrzebną śmiercią z rąk rówieśników w polskich mundurach, z ruskimi pepeszami. Obydwaj przywołani na ekran, aby podjąć dialog ze współczesnym młodym widzem. Co się stało z „Pannami z Wilka"? – czas zamienił je na wojenne wdowy, na katyńskie żałobnice. Kawalerzyści z „Lotnej" dotarli do kresu w zbiorowych mogiłach na Wschodzie.

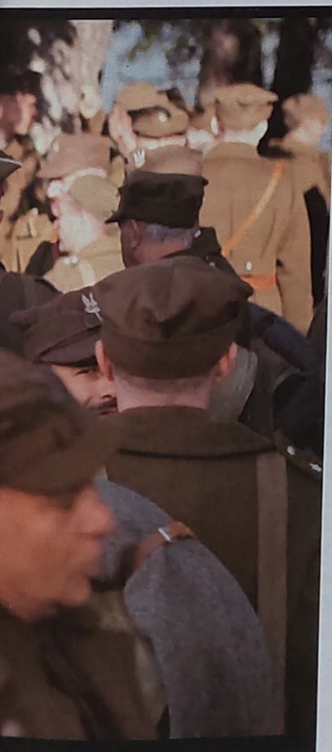
Przypominam sobie to, co Andrzej Wajda mówił o zależności *polskiej szkoły* od dokonań literatury. Brak dobrego materiału literackiego był według niego jedną z przyczyn tego, że długo czekaliśmy na film o katyńskim ludobójstwie. Doczekaliśmy się, bo Andrzej Mularczyk napisał „Katyń. Post mortem". Przyjmując za regułę to, że wizja literacka musi poprzedzać ekranową, trzeba by czekać na kolejne książki, aby dalsze filmy dopowiedziały wszystko, co nie zmieściło się w Wajdowskiej wizji, aby kolejni


ANDRZEJ CHYRA, ARTUR ŻMIJEWSKI



NAD FIGURĄ CHRYSTUSA POD WOJSKOWYM PŁASZCZEM (MAJA OSTASZEWSKA)

reżyserzy mogli podjąć dialog z jego wersją rekonstrukcji i mitu. Sam Wajda podkreślił, że jest miejsce na film oglądający zbrodnię od strony wielkiej polityki czasu wojny, układów między krwawymi dyktatorami a mężami stanu, budowania na kłamstwie katyńskim pojałtańskiego stanu równowagi. Nie wiem, czy rzeczywiście pojawią się kolejne filmy drążące temat zagłady polskich oficerów na Wschodzie. Bezlitosne prawa rynku będą tu decydować. Trzeba jednak przypomnieć, że równolegle do „Katynia" Mularczyka i Wajdy, istniał i przebijał się do realizacji inny katyński scenariusz, a teraz, poza dziełem Mularczyka, są na rynku literackim dwie znakomite książki – bardziej znana, dokumentalna Paula Allena „Katyń" – wydana przez Świat Książki i za słabo promowany zbiór opowiadań Bohdana Królikowskiego „Akt oskarżenia" wyd. KUL – dzieło pisarza-kawalerzysty, zasłużonego kronikarza dziejów polskiej kawalerii. Dziś żaden filmowiec nie może się więc zasłaniać brakiem literackich inspiracji.



Kiedy pisałem powyżej o licznych ograniczeniach, jakie musiał pokonać reżyser realizujący film o Katyniu, wiele razy użyłem słowa *mit* – między innymi pisząc o fałszu mitów budowanych przez partyjnych propagandystów sowieckich i polskich. Trzeba więc w końcu powiedzieć i to, że nowy film Wajdy buduje kolejne przęsło, kolejne wiązanie narodowej mitologii Polaków. Zadaniem elit artystycznych i intelektualnych jest to właśnie – czujna, krytyczna demitologizacja historii i zarazem wieczne odnawianie mitów, emocjonalnych narracji, przekazywanych z pokolenia na pokolenie, budujących wspólnotę i ustanawiających sens. Wajda robiąc ten film musiał część swojej twórczej wolności oddać na rzecz swoistej służby uniwersaliom – wierności, prawdzie, wspólnocie. Ale i my pozbywamy się części swojej wolności ulegając stworzonej przez niego ekranowej wizji. Pozwalamy, aby mit owładnął nami, opieczętował naszą pamięć. Przekonany jednak jestem, że tracąc – zyskujemy jednak, odkrawając coś z naszej indywidualnej wolności – otrzymujemy udział w społeczności, która razem przeszła pewną drogę wzruszenia. ■

ZDJĘCIA FABRYKA OBRAZU

SCENARIUSZ I REŻYSERIA **ANDRZEJ JAKIMOWSKI**. ZDJĘCIA **ADAM BAJERSKI**. MUZYKA **TOMASZ GĄSSOWSKI**. WYKONAWCY **DAMIAN UL** (STEFEK), **EWELINA WALENDZIAK** (ELKA), **RAFAŁ GUŹNICZAK** (JERZY), **TOMASZ SAPRYK** (OJCIEC), **IWONA FORNALCZYK** (MATKA), **JOANNA LISZOWSKA** (WIOLKA), **ANDRZEJ GOLEJEWSKI** (BEZDOMNY Z WÓZKIEM), **GRZEGORZ STELMASZEWSKI** (TUREK), **SIMEONE MATTARELLI** (LEONE). PRODUKCJA **ZJEDNOCZENIE ARTYSTÓW I RZEMIEŚLNIKÓW, WYTWÓRNIA FILMÓW DOKUMENTALNYCH I FABULARNYCH, TELEWIZJA POLSKA, CANAL+ CYFROWY, OPUS FILM**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. **POLSKA 2007**. CZAS **95 MIN**


DAMIAN UL


EWELINA WALENDZIAK, DAMIAN UL

SZTUCZKI

KRZYSZTOF ŚWIREK

Mały Stefek, bohater nowego filmu Andrzeja Jakimowskiego, nie zna swojego ojca. Ma jedynie starą zniszczoną fotografię, dającą mgliste pojęcie o tym, jak wyglądał jego rodzic. Któregoś dnia widzi kogoś, kto jest podobny do niewyraźnej twarzy na zdjęciu. Chce się dowiedzieć od starszej siostry, Elki, czy to ich ojciec, ale ona odpowiada, że nie. Jednak chłopak jej nie wierzy. Od tej pory będzie nieustannie myślał o tym, jak, choćby bardzo okrężną drogą, poznać prawdę.

Byłoby to trudne, gdyby już od jakiegoś czasu nie ćwiczył się z siostrą w pewnej osobliwej grze. Filmowe rodzeństwo jest bowiem przekonane, że wydarzenia można kusić, innymi słowy, że los bywa posłuszny, jeśli odpowiednio go przekonać. Drogą do celu mogą być małe poświęcenia, czasem zwykły spryt, czasem zaś kombinacja jednego i drugiego. Tak więc Stefek regularnie pojawia się na peronie, z którego co rano odjeżdża do pracy wspomniany mężczyzna. Czasem ze sobą rozmawiają. Aby rozmowę przedłużyć, chłopiec wyrzuca na tory garść monet. Po monety schyla się pracownik kolei, który co rano sprawdza podwozie pociągu. Dopóki kolejarz nie wyjdzie spod wagonu, pociąg nie ruszy, rozmowa na peronie może się więc przedłużyć. I być może coś z tego wyniknie.

Andrzej Jakimowski stara się ośmielić naszą wyobraźnię na tyle, by *sztuczki* rodzeństwa wyglądały raczej na wykorzystanie rachunku prawdopodobieństwa niż tanią magię. Chodzi mu bowiem o szczególny kontakt z rzeczywistością, jaki mają jego postacie. Zresztą jeśli w relacji do rzeczywistości zobaczymy temat filmu nie mniej ważny niż fabuła, „Sztuczki" okażą się bliskie debiutowi Jakimowskiego, „Zmruż oczy" (2002). W tamtym filmie bohater grany przez Zbigniewa Zamachowskiego przekonywał, że mrużąc oczy można dostrzec, iż przeszłe wydarzenia nie mijają, a jedynie oddalają się od nas, trwając cały czas w naszych myślach. W „Sztuczkach" bohaterowie filmu mrużą oczy, by zobaczyć nie to, co należy do przeszłości, ale co dopiero ma nastąpić.

Nowy pomysł Jakimowskiego jest bardziej ryzykowny od poprzedniego, ale jego postaci pracują ciężko na to, by nas do niego przekonać. Przede wszystkim swoje interwencje w bieg zdarzeń przygotowują długą i cierpliwą obserwacją. Podczas jednej z takich scen chłopiec się niecierpliwi: *przecież nic się nie dzieje* – mówi do siostry, a ta odpowiada: *zawsze coś się dzieje*. Trzeba tylko być odpowiednio wyczulonym na znaki rzeczywistości. I kiedy kolejny plan się powiedzie, jest jakby jeszcze jedną lekcją dla chłopca, zafascynowanego możliwością *kuszenia losu*, jak sam nazywa swoją ulubioną zabawę.

Nie bez znaczenia będzie też etos; za możliwością wpływania na szczęście czy przypadek stoi nie tylko pragnienie, by dana rzecz się wypełniła. Nie chodzi też o racjonalne przewidywanie tego, co ma nastąpić. Ważne jest również poświęcenie czegoś; rzeczy drobnych, gdy chodzi o coś bez znaczenia i ofiarę z czegoś ważnego, gdy przyjdzie do kuszenia losu w sprawach najważniejszych. To przekonanie bohaterów o tym, że trzeba coś poświęcić, by coś zyskać, zmienia „sztuczki" ze zwykłych igraszek w działania oparte na wymaganiu czegoś nie od losu, ale także od siebie. Istotne przekształcenie, które postawy życzeniowe zmienia w postawę własnej współodpowiedzialności.

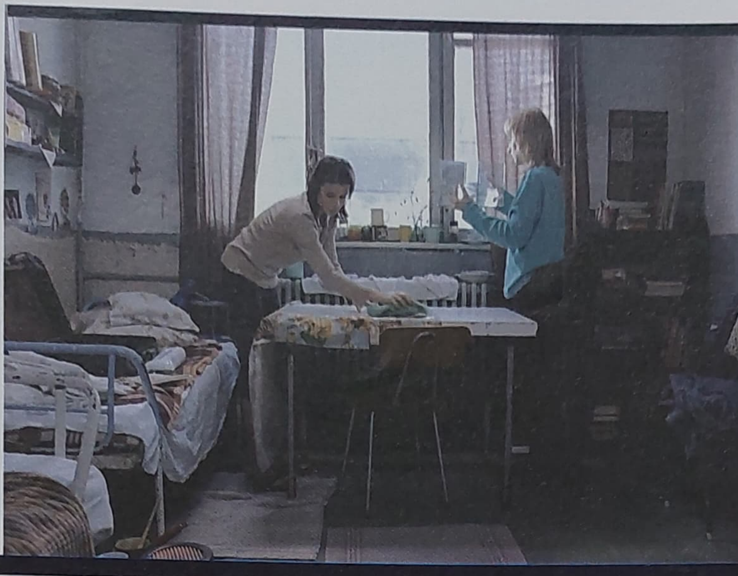
Istotne także dlatego, że Jakimowski umieszcza akcję filmu w środowisku ludzi, których życie nigdy nie rozpieszczało. Matka Stefka pracuje wiele godzin jako ekspedientka, chłopcem musi się opiekować starsza siostra, pracująca na część etatu. „Sztuczki" opowiadają więc o ludziach, od których zwykłe życie wymaga codziennych poświęceń i oni muszą temu sprostać, nie zawracając sobie głowy pytaniem, co dostaną z tego dla siebie.

To jest właśnie karta przetargowa – a może atutowa – którą rodzeństwo ze „Sztuczek" posiada ostatecznie w grze z losem – bezinteresowność. W decydujących momentach Stefek i Elka, główni prowokatorzy wydarzeń, obserwują czy ich drobne działania na rzecz ludzi zostaną, by tak rzec, przez los zaakceptowane: czy pozostawiona na ulicy torba z jedzeniem trafi do najbardziej potrzebującej osoby, czy uda się sprowokować przechodzących ulicą ludzi, by kupowali jabłka od pechowego straganiarza. Stawką w grach rodzeństwa częściej jest szczęście innych niż ich samych, czystość intencji okazuje się atutem w prowadzonej z losem grze.

Andrzej Jakimowski, scenarzysta i reżyser „Sztuczek", posiada cenną umiejętność podawania nie najlżejszych tematów bezpretensjonalnie i zabawnie. Jego filmy są krzepiące, ale nie poczciwe, bohaterów portretuje z ciepłem, ale nie zapomina o odrobinie soli – ironii, którą zaprawia ich relacje.

Wreszcie portret relacji rodzeństwa, niepoprawnie pozytywnej, jednak nie naiwnej dzięki realizmowi rysunku. Dziewczyna ze „Sztuczek" wprowadza brata w czytanie z rzeczywistości. Jest też naprawdę opiekuńcza – zabiera Stefka wszędzie, byle mieć go na oku, czuje się za niego rzeczywiście odpowiedzialna. Ela czuje się *ojcem i matką* Stefka, jak mówi w jednej ze scen. To ciągłe bycie razem daje im oparcie w ryzykownych grach z losem.

Podobnie jak w swoim debiucie, reżyser miesza w obsadzie uzdolnionych naturszczyków, jak choćby grających rodzeństwo Damiana Ula i Ewelinę Walendziak, z aktorami profesjonalnymi. Prowadząc aktorów stara się zestroić różne rejestry obu grup – minimalizacja środków wyrazu profesjonalistów spotyka się z maksymalną naturalnością aktorów bez dyplomu. Stonowana ekspresja wykonawców zajmuje ważne miejsce w planie reżysera, by sprawy poważne podawać lekko, jakby chodziło tylko – o sztuczki. Zamiast wyboru między zabawą a powagą, Jakimowski zapewnia nam obie te rzeczy naraz. ■



4 luni, 3 saptamini si 2 zile

SCENARIUSZ I REŻYSERIA **CRISTIAN MUNGIU**. ZDJĘCIA **OLEG MUTU**. WYKONAWCY **LAURA VASILIU** (GABITA), **ANAMARIA MARINCA** (OTILIA), **VLAD IVANOV** (BEBE), **ALEX POTOCEAN** (ADI), **LUMINITA GHEORGHIU** (RADU). PRODUKCJA **MOBRA FILMS, SAGA FILM, RUMUNIA 2007**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **113 MIN**

LAURA VASILIU, ANAMARIA MARINCA



LAURA VASILIU

4 MIESIĄCE, 3 TYGODNIE I 2 DNI

NATALIA WRZESIEŃ

Filmy rumuńskie nieprzerwanie od lat 90., czyli od upadku komunizmu, zdobywają nagrody na międzynarodowych festiwalach: w Cannes, Sundance, Valladoid, Wenecji. Nazwiska takie jak Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu czy Catalin Mitulescu są dziś znane poza granicami Rumunii.

Tytuł filmu Mungiu – „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni" oznacza długość życia nienarodzonego dziecka jednej z głównych bohaterek – Gabity. W zorganizowaniu zabiegu pomaga jej przyjaciółka – Otilia. Poznajemy obie dziewczyny w ich wspólnym pokoju w akademiku. Jest rok 1987, Rumunia. Od ponad 10 lat obowiązuje wprowadzony przez Nicolae Ceaucescu zakaz aborcji, który spowodował natychmiastowy wzrost liczby nielegalnych zabiegów, w wyniku których straciły życie tysiące kobiet. Gabita i Otilia poznają lekarza, który działa w tym podziemnym interesie medycznym i zgadza się usunąć ciążę Gabity, ryzykując wieloletnim więzieniem. Spotkanie dziewczyn z lekarzem okazuje się najbardziej traumatycznym wydarzeniem filmu. Lekarz wyznacza wysoką cenę za swoje usługi: szantażem zmusza obie dziewczyny do stosunku seksualnego. To, co dzieje się w tej scenie w psychice bohaterek, pokazane zostało w milczeniu i niesamowitej ciszy.

Udało się w filmie pokazać coś, co rozgrywa się w ludzkim wnętrzu i nie jest uchwytne ani słowami, ani obrazem. W długich, spokojnych ujęciach realizatorzy przyglądają się bohaterkom. Pozwalając im wychodzić z kadru, pozornie nie dbając o poprawność kompozycji obrazów, budują wrażenie prawdy przedstawianych wydarzeń. Szczególnie wymowna pod tym względem jest scena w hotelu, gdzie ma się dokonać zabieg. Po stosunku z lekarzem zgwałcona Otilia patrzy w lustro na myjącą się Gabitę. Jej spojrzenie mówi więcej o uczuciach i zmieniających się relacjach między dziewczynami niż dałoby się to pokazać w inny sposób.

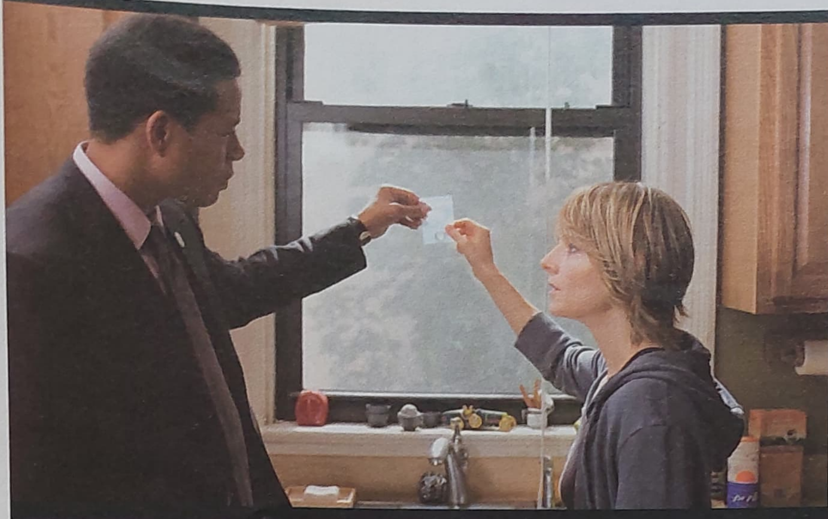
Aborcja, ale także polityka i moralność; Mungiu przedstawia złożoność ludzkich wyborów i wpływ, jaki wywiera na nie *duch czasu*. W podobny sposób Milan Kundera obserwował swoich bohaterów w „Nieznośnej lekkości bytu" i odnosił ich problemy do czasów komunizmu. Porównanie z Kunderą nasuwa się także dlatego, że Gabita i Otilia podejmują swoje decyzje po raz pierwszy, nie będąc przygotowane do takich wyborów, nieświadome ich skutków. Jednoznacznie negatywna ocena ich działania jest w związku z tym niemożliwa.

W latach 80. decyzja o aborcji była nie tylko wyborem moralnym, jak dziś ujmuje się ten problem, ale stawała się postacią walki z systemem. I choć ta bardzo osobista przecież historia nie ma nic wspólnego z buntem przeciwko komunizmowi, to przyczyna tragedii leży właśnie w systemie politycznym. Dziewczyny podjęły decyzję trochę głupio i trochę na oślep, ale to system polityczny nadał jej jednoznaczność zbrodni. Mungiu ukazuje zło, jakim jest arbitralność decydowania o tym, co jest złem lub co nim nie jest. To nie tylko aborcja jest tu złem, ale przede wszystkim władza i klimat społeczny, będący następstwem takiego sposobu jej sprawowania – bezlitosne w ocenach otoczenie, brak zaufania, strach.

W filmie nie ma nic z nostalgicznego nastroju znanego z „Goodbye Lenin". Pokazana rzeczywistość bliższa jest filmom Kieślowskiego i surowości ich świata. Jest tu taki sam mrok, niepokój i niepewność. Komunizm Mungiu nie daje się obrócić w żart, nie jest zabawnym skansenem, gdzie moc sprawcza paczki Kentów urasta do legendy. To świat potraktowany serio. Świat okropny, w którym zagubiony człowiek nie może liczyć na drugą osobę, świat zabijający wszelką szansę na życzliwość. Dojmująca jest samotność Otilii – ona jest główną osobą działającą – przy jednoczesnym braku intymności i wrażeniu, że wszyscy się podejrzliwie obserwują. Jedyna chwila, w której Otilia jest naprawdę sama i łapie oddech, to minuta w klaustrofobicznej toalecie, chociaż i tam zza cienkiej ściany dobiegają głośne rozmowy.

Kolejnym tematem filmu, pozostającym w fabularnym tle, jest relacja kobieta-mężczyzna. Mungiu w jednym z wywiadów powiedział, że swoim filmem chce się rozliczyć z błędami własnej młodości, przypadającej właśnie na lata 80. ubiegłego wieku. Pokazuje bezradność i brak odpowiedzialności młodych mężczyzn, z którymi kobiety nie mają porozumienia. Brzmi znajomo, również na początku XXI wieku.

Kim są tutaj mężczyźni? To napastliwy, władczy lekarz, którego dziewczyny po prostu się boją. To także pewny siebie student – chłopak Otilii, nie zdający sobie sprawy, że dziewczyna może zajść w ciążę; zapytany, *co by zrobił, gdyby*, odpowiada: *coś bym wymyślił, zająłbym się wszystkim*. Wreszcie nieobecny, nawet w rozmowach, ojciec dziecka Gabity. Mężczyźni są autorytarni, bezradni lub nieobecni. Nigdy nie są wsparciem dla kobiet, które muszą radzić sobie na własną rękę, a po wszystkim wrócić do codzienności. To kobiety wspierają się w milczeniu, wiedząc, że w najtrudniejszych chwilach życia zostaną same. ■



TERRENCE HOWARD I...



...JODIE FOSTER

ODWAŻNA

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Nie będzie odpowiedzi na pytanie, kim jest Erica – skrzywdzoną kobietą, która ze strachu kupiła broń i musiała się nią posłużyć czy też mrocznym aniołem zemsty. Film nie rozstrzyga niczego, pozostawia sytuację otwartą a widza w niepewności. Obserwowaliśmy ewolucję charakteru Eriki tylko do pewnego punktu – dramatycznego, ale czy przełomowego? Po doświadczeniu, jakie film przynosi, trudno byłoby uwierzyć w jakiekolwiek jednoznaczne rozwiązanie. I Erica odchodzi w mrok, wprawdzie z odnalezionym psem, a więc symbolem powrotu do zwyczajnego życia, ale mrok nie przestaje być tak samo symboliczny i niepokojący.

Krytyka amerykańska odbiera film Neila Jordana jako feministyczną wersję słynnej niegdyś, w latach 70., serii z Charlesem Bronsonem w roli Paula Kerseya samotnie wymierzającego sprawiedliwość w wielkomiejskiej dżungli. Wbrew literze prawa, ale zgodnie z wewnętrznym przekonaniem. Niektórzy uważają, że w takiej postawie odzywa się dzisiaj *kompleks 11 września*, reakcja na bezradność wobec przemocy. W takim ujęciu jest to problem specyficznie amerykański. Wydaje się jednak, że Jordan stawia sprawę szerzej, chociaż film zanurzony jest w amerykańskich, ściślej: nowojorskich realiach. I widz z innego kręgu kulturowego dostrzega taką szerszą perspektywę. Nie mówiąc już o entuzjastach odczytywania fabuły w kategoriach gender, którzy znajdą w tym filmie bogaty materiał. Wszak zasadniczym wątkiem jest przejmowanie przez bohaterkę roli męskiej, przejmowanie przerażająco skuteczne.

Na co dzień Erica jest lektorką w jednej z lokalnych radiostacji nowojorskich, szczęśliwą w miłości, dopóki tragiczna przygoda w Central Parku nie zniszczy jej życia. W brutalnym chuligańskim napadzie ginie jej ukochany, a ona sama zmienia się psychicznie, nabiera nerwicowego strachu przed otoczeniem i dla obrony kupuje, zresztą nielegalnie, rewolwer. Bardzo szybko zdarza się sytuacja, w której musi go użyć. Zabija bandytę napadającego na sklep i mordującego sprzedawczynię. Jest to początek kolejnego etapu jej wewnętrznej przemiany. Grająca Erikę Jodie Foster ukazuje wyznaczniki tych przemian niezwykle sugestywnie. Niewiele jest kwestii dialogowych, funkcję wyjaśniającą pełni głos zza kadru – myśli Eriki, które nakładają się czasem na jej teksty radiowe, mówione do mikrofonu. To warstwa bardzo kunsztownie zbudowana i świetnie prowadzona aktorsko.

Odtąd Erica, która zatarła ślady i uciekła z miejsca pierwszego zabójstwa, przemierzać będzie nocą nowojorskie zaułki, gdzie nie powinna pojawiać się biała, drobna, bezbronna z wyglądu kobieta. Będzie zabijać, aż natrafi na morderców swojego ukochanego.

Jej śladem zmierza, choć jeszcze nie wie kogo szuka, agent policji Mercer, postać równie sugestywnie nakreślona przez czarnoskórego aktora Terrence'a Howarda. Jednak z punktu widzenia logiki akcji z tym wątkiem wiąże się niewątpliwa słabość scenariusza. Dlaczego to akurat Mercer zajmuje się urzędowo zabójstwami, których w różnych punktach olbrzymiego miasta dokonuje Erica? Gdyby film był moralitetem, takie uproszczenie okoliczności byłoby dopuszczalne. Chodzi przecież o skonfrontowanie dwóch porządków moralnych, dwóch postaw wobec ślepej bezwzględności przemocy i bezprawia. W pewnym momencie w tym fikcyjnym, moralitetowym scenariuszu musi więc dojść do spotkania Eriki i Mercera, do wymiany argumentów. No i do rozwiązania tragicznego węzła, z każdą nową sytuacją coraz bardziej splątanego.

Filmy Neila Jordana bywają dwuznaczne. Są w nich paradoksy, które wydać się mogą zbyt literackie, wymyślone. Jeśli umieszczone zostają w konwencji filozoficznej przypowiastki, jaką było „Śniadanie na Plutonie" – wszystko w porządku. Jeśli są wpisane w fabułę o świadomie prowokacyjnym charakterze – jak w „Grze pozorów" z pięknym transwestytą i zamachami IRA – też w porządku. Po prostu kupuje się konwencję. Ale w realistycznym filmie policyjnym szwy zaczynają być za bardzo widoczne. Czy w rzeczowej opowieści o rutynowo prowadzonym policyjnym śledztwie dobry policjant Mercer może ulec korupcji – moralnej, choćby przez moment i choćby usprawiedliwiała ją fascynacja osobą niezwykłej kobiety? Chyba jednak nie. To sytuacja z innego filmu. Mimo wszystko wątpliwość ta nie zmienia wysokiej oceny dzieła Neila Jordana, analizującego w sposób niezmiernie ciekawy, z twórczą pomocą aktorki zadanie, którego oczywisty temat brzmi: psychologiczne skutki aktu przemocy u jej ofiary. Temat wręcz dzisiaj banalny.

Jakie są te skutki? W przypadku Eriki należałoby powiedzieć, że gwałt odciska się gwałtem. Tylko że ta niepozorna kobieta zabiła prawie dziesięciu mężczyzn! Ze strachu, w amoku, ale i na chłodno. Anioł zemsty zamienił się w seryjnego zabójcę. Owszem, usuwała ludzi bezwartościowych, społeczne męty, szkodliwych, siejących agresję, pospolitych przestępców. Można by powiedzieć, że świat bez nich stał się lepszy. Ale czy rzeczywiście? Przecież nie do nas, nie do jednostki choćby działającej z najszlachetniejszych pobudek, należy osąd ostateczny. I dlatego zaniechanie, jakiego w kulminacji śledztwa dopuszcza się agent Mercer, uznać trzeba właśnie za akt korupcji. Mniejsza o motywy emocjonalne; ważne, że pozwolił ostatecznie Erice zrobić to, co zamierzała. Stał się współwinny. „Odważna" – brzmi tytuł polski. „Dzielna" – można byłoby przetłumaczyć oryginalny tytuł „The Brave One". Tylko że oba te określenia niewiele mają wspólnego z prawdą o Erice. Ale jaka jest ta prawda? Obawiam się, że w tym, iż Jordan cofa się w gruncie rzeczy przed odpowiedzią, wiele jest moralnego nihlizmu. ■

The Brave One

REŻYSERIA **NEIL JORDAN**. SCENARIUSZ **RODERICK TAYLOR, BRUCE A. TAYLOR, CYNTHIA MORT**. ZDJĘCIA **PHILIPPE ROUSSELOT**. MUZYKA **DARIO MARIANELLI**. EFEKTY WIZUALNE **ERIC J. ROBERTSON**. WYKONAWCY **JODIE FOSTER** (ERICA BAIN), **TERRENCE HOWARD** (AGENT SEAN MERCER), **DAVID KIRMANI** (NAVEEN), **JACKIE** (SĄSIADKA CARMEN), **NICKY KATT** (DETEKTYW VITALE), **MARY STEENBURGEN** (CAROL), **LENNY VENITO** (MORTELL), **ZOE KRAVITZ** (CHLOE). PRODUKCJA **SILVER PICT** DLA VILLAGE **ROADSHOW PICT., WARNER BROS, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **WARNER**. CZAS **122 MIN**



BARTOSZ BRZESKOT (SIEDZI W ŚRODKU)

SCENARIUSZ I REŻYSERIA **BARTOSZ BRZESKOT**. ZDJĘCIA **REMIGIUSZ PRZEŁOŻNY**. MUZYKA **SŁAWOMIR KURKIEWICZ**. SCENOGRAFIA **ZBIGNIEW CYGLER**. WYKONAWCY **MARCEL WIERCICHOWSKI** (MELCHIOR), **AGNIESZKA ĆWIK** (SZPULA), **BOGUSŁAW SEMOTIUK** (HRABIA), **PIOTR PLEWA** (PETER), **TOMASZ WYWIOŁ** (GRUBY), **DARIUSZ STARCZEWSKI** (HISZPAN), **BARTOSZ BRZESKOT** (KONIAKOWSKI), **JAN MACHULSKI** (KWINTOWSKI), **JAN NOWICKI** (SZULER). PRODUKCJA **TOMASZ WYWIOŁ – VIDIA CINEMA, POLSKA 2005**. DYSTRYBUCJA **VIVARTO**. CZAS **89 MIN**

NIE MA TAKIEGO NUMERU

KONRAD J. ZARĘBSKI

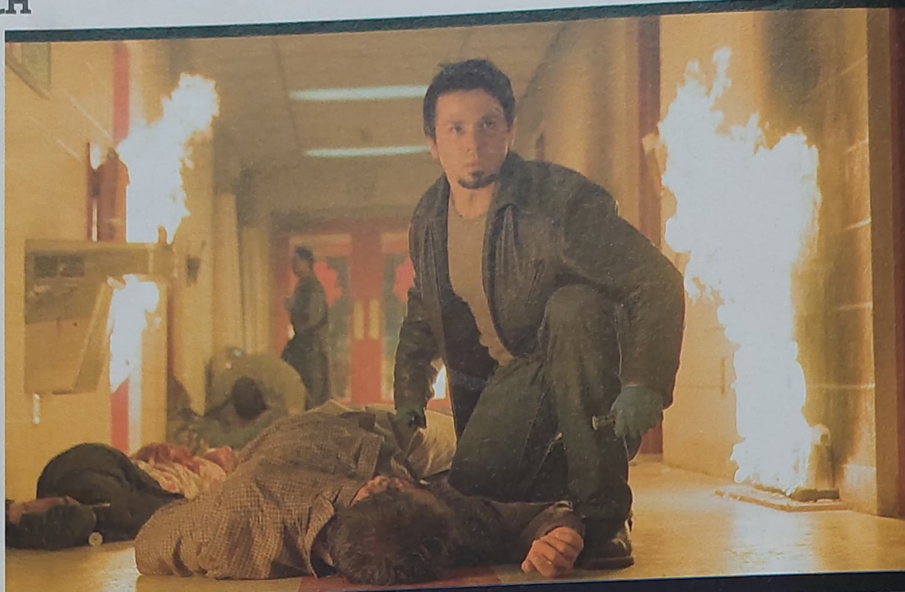
Znacie? Znamy! No to obejrzyjcie...

Przy karcianym stoliku odrażający podejrzany typ o ksywce Prosiak snuje plany napadu na sejf kasyna w luksusowym hotelu. Słuchają go typy równie podejrzane, ale sympatyczne. Jeden z nich, Melchior, przejmuje pomysł Prosiaka i wciela go w życie przy pomocy mechanika samochodowego – dżudoki, nieudanego boksera, szulera, któremu *rządowi* przetrącili kręgosłup i bijanej przez ojca złodziejki kieszonkowej. Plan okazuje się banalnie prosty, trzeba tylko zdobyć parę elektronicznych kluczy, odurzyć paru strażników, złamać kilka kodów, pokonać pajęczynę podczerwieni, sforsować sejf i wynieść forsę z hotelu. A na przygotowanie jest raptem około miesiąca. Odważna piątka bierze więc szybkie korepetycje – szulera, specjalistę od ruletki, gry w pokera uczy sam Wielki Szu (Jan Nowicki, a jakże!), szuler zaś zmienia złodziejkę w wielką damę. Przydadzą się też inni wspólnicy – w hotelu zjawia się niejaki Kwintowski (Jan Machulski)... Termin skoku zbliża się wielkimi krokami, ale właściciel hotelu i kasyna oraz jego zausznik zaczynają coś podejrzewać. Wreszcie nadchodzi ten dzień...

Tu trzeba przerwać opowiadanie, bowiem z fabuły wynika, że mamy do czynienia z filmem sensacyjnym, ściślej – z sensacyjną komedią, a konkretnie – z brawurowym pastiszem gatunku. Przy czym brawura ta polega nie tylko na zręcznym i nie pozbawionym wdzięku powiązaniu 26 wątków i motywów zapożyczonych z innych filmów sensacyjnych – od „Żądła" George'a Roya Hilla po „Spartana" Davida Mameta, nie zapominając o kultowych polskich wzorcach – „Vabanku" i „Wielkim Szu". Brawura wynika przede wszystkim stąd, że mamy do czynienia z filmem niezależnym, zrealizowanym wyłącznie środkami prywatnymi, za kwotę – uwaga! – bliską 2,5 mln złotych.

Kiedy mówi się o rodzimym filmie niezależnym, ma się na myśli zazwyczaj produkcje artystyczne (by nie powiedzieć: artystowskie) zrealizowane za psie pieniądze przez utalentowanych amatorów lub profesjonalistów, którym nie udało się zaistnieć w kinie tzw. głównego nurtu. „Nie ma takiego numeru" od początku wydaje się zaprzeczeniem takiego rozumienia formuły niezależności. Przede wszystkim dlatego, że ten film jest przedsięwzięciem stricte komercyjnym, z budżetem, za jaki można zrealizować solidny film profesjonalny (a nawet trzy tak dobre jak „Edi"). Po wtóre dlatego, że o jego twórcy, Bartoszu Brzeskocie, od kilkunastu lat obecnym w branży estradowej, trudno powiedzieć, że jest nieprofesjonalistą: ma za sobą długi staż estradowo-telewizyjny, w tym w „Quasi Kabarecie Rafała Kmity", z którym rozstał się po serii wielkich sukcesów w chwili, gdy Kmita pożeglował w stronę teatru, on zaś optował za formułą telewizyjno-filmową, wzorem zielonogórskiego kabaretu „Potem", którego lider Władysław Sikora animował Wytwórnię Filmową A'YoY. „Nie ma takiego numeru" jest spełnieniem tych planów. Także przed kamerą nie stanęli amatorzy: aktorzy grający główne role w filmie Brzeskota to w większości zawodowcy – artyści teatralni i kabaretowi, którzy na ogół, mimo sporego dorobku scenicznego i estradowego, debiutują przed kamerą. Jest wśród nich nieprofesjonalny rodzynek – Tomasz Wywioł, grający wspomnianego dżudokę, w cywilu koszaliński radny, podróżnik i wielokrotny mistrz Polski w dżudo, a także producent truskawek, który wyłożył pieniądze na realizację.

Film został zrealizowany z autentycznym rozmachem, choć bez profesjonalnego zaplecza – jedną kamerą HD, z ekipą przyjaciół i znajomych bardziej grających role filmowców niż będących filmowcami. Jest dziełem pasji i wzajemnej dobrej zabawy na planie, dziełem bezpretensjonalnym, choć nie wolnym od drobnych debiutanckich uchybień. A także dowodem na to, że nawet z dala od filmowych centrów („Nie ma takiego numeru" powstało w Koszalinie, w koszalińskich wnętrzach i plenerach, przy wsparciu miasta i tamtejszych firm) może powstać film potrafiący zadowolić gusty wybrednych kinomanów. W końcu nie co dzień można obejrzeć dzieło tak udanie naśladujące hollywoodzkie przeboje, którego twórcy nie mrugaliby okiem do widza, że owszem, gdyby dysponowali większymi środkami, to by dopiero Amerykanom pokazali. Brzeskot i spółka nie mrugają, tylko pokazują, na co ich stać. ■



Planet Terror
SCENARIUSZ, REŻYSERIA, ZDJĘCIA **ROBERT RODRIGUEZ**. MUZYKA **GRAEME RAVELL, CARL THIEL**. SCENOGRAFIA **STEVE JOYNER**. WYKONAWCY **FREDDY RODRIGUEZ** (EL WRAY), **ROSE MCGOWAN** (CHERRY DARLING), **MARLEY SHELTON** (DOKTOR DAKOTA BLACK), **JOSH BROLIN** (DOKTOR WILLIAM BLOCK), **MICHAEL BIEHN** (SZERYF HAGUE), **NAVEEN ANDREWS** (ABBY), **BRUCE WILLIS** (PORUCZNIK MULDOON), **QUENTIN TARANTINO** (GWAŁCICIEL). PRODUKCJA **DIMMENSION FILMS – RODRIGUEZ INTERNATIONAL PICTURES – TROUBLEMAKER STUDIOS, USA 2007**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **105 MIN**

FREDDY RODRIGUEZ



GRINDHOUSE VOL. 2. PLANET TERROR

TOMASZ JOPKIEWICZ

Tancerka go-go, której nogę odgryzły żądne krwi bestie, więc zamiast protezy wspiera się na karabinie maszynowym, pojemniki z zieloną cieczą, powodujące zabójczą epidemię, właściciel *najlepszego grilla w Teksasie* poszukujący mistrzowskiego przepisu na sos nawet w ogniu walki z potwornymi mutantami. Oto czym się bawi Robert Rodriguez i jego kompania w kolejnej odsłonie „Grindhouse". Mamy więc do czynienia z terrorem świadomie złego smaku, który ma widownię rozbawić do łez. Pytanie czy rzeczywiście rozbawia? Ale także, czy oprócz lepszego czy gorszego ubawu coś jeszcze z tego wynika?

Quentin Tarantino komentując reżyserowaną przez siebie część „Grindhouse" zauważył, że jego zdaniem, *filmów tak złych, że aż dobrych* nie ma wcale zbyt wiele. Choć uwielbia ekranową tandetę i czerpie z niej natchnienie, zdaje sobie sprawę, że większość oglądanych przez niego pasjami filmów to po prostu kino niedobre. Dlaczego jednak tanie produkcje z lat 60 i 70. tak przyciągały uwagę licznych fanów? Wytłumaczenie wydaje się proste. Te absurdalne pod względem fabularnym, tandetne produkcje powstawały w specyficznych warunkach. Działo się to w czasach kryzysu wielkich wytwórni filmowych, więc tanie filmy wypełniały rynkową lukę, odpowiadały na skryte potrzeby publiczności. Podejmowano w nich chętnie tematy, które z powodu hipokryzji były nieobecne w głównym nurcie produkcji hollywoodzkiej, lub pojawiały się tam w sposób zawoalowany: dewiacje seksualne, gwałt i przemoc, kwestie rasowe. Często działo się to w kostiumie kina gatunków, o których dziś mawia się, że są zdegenerowane. Było też wśród tanich produkcji miejsce dla ekscentryków i eksperymentatorów, którzy w głównym nurcie nie mieli czego szukać, jak Russ Meyer czy Monte Hellman. Złota era Hollywood niepostrzeżenie dobiegała kresu. Solenne, polukrowane kino hollywoodzkie, zwłaszcza ostrożne kino społeczne czy patetyczne superwidowiska, budziło coraz większe szyderstwo komentatorów i obojętność publiczności. Stąd uznanie dla taniej rozrywki, w której zaczęto wynajdywać prawdziwe i wyimaginowane walory kontrkulturowe. Jednak po latach sytuacja zmieniła się radykalnie. Dziś wysokobudżetowe produkcje hollywoodzkie czerpią inspirację z tamtych filmów, a nawet bywają ich nowymi wersjami. Jaki więc sens ma przywoływanie wprost (poprzez staranną stylizację) tamtej tradycji, oczywiście pominąwszy czystą zabawę i odrobinę nostalgii? Tarantino ma taki powód – pogoń za destylacją żywiołu *czystego kina* oraz dobrze ukrywaną znajomość kina artystycznego. Wydaje się widzem wszystkożernym – zna równie dobrze spaghetti-westerny jak horrory George'a A. Romero i dziesiątki tytułów, znanych wyłącznie hobbystom. Ale obejrzał też i przemyślał utwory Godarda, innych francuskich nowofalowców, Felliniego i legionu europejskich klasyków, co czasem skrzętnie ukrywa, a czasem niespodziewanie ujawnia. Zgoła inaczej jest z Rodriguezem, serdecznym kumplem twórcy „Pulp Fiction", który podziela nie od dziś jego pasję oglądania i kolekcjonowania *śmieciowego kina*. Jego „El Mariachi" (1992) wydawał się zwiastować talent nie tylko entuzjasty skłonnego do zgrywy, ale i całkiem subtelnego ironisty z pewną skłonnością do obserwacji społecznej. Niestety, z biegiem lat te talenty się nie potwierdziły. Najbardziej dotkliwym i znaczącym rozczarowaniem była kontynuacja „Desperado" z 2003 roku, która dotkliwie dowiodła, że gdy Rodriguez próbuje zmierzyć się z bardziej skomplikowanym stylistycznie i intelektualnie wzorcem, jak choćby kino Sergia Leone, okazuje się bezradny, popada w pretensjonalność, a nawet zaskakującą ociężałość inscenizacji.

„Planet Terror" z początku wydaje się nie powielać tych wad. Jest przede wszystkim kopią ówczesnego *grindhouse'u*, nakręconą za spore pieniądze. Dziesiątki cytatów, swada i werwa, upodobanie do makabry traktowanej ostentacyjnie umownie, kpiarsko. Wszystko to jednak rychło zaczyna nużyć. Zabawa na całego, niestety raczej monotonna. Ale może nie tylko zabawa? W dawnych filmach tego typu rzeczywiście odbijały się ówczesne tematy tabu, niepokoje epoki. Czy takich tematów dziś nie ma? Ależ są – i jeden z nich rzuca się natychmiast w oczy. Oto coraz powszechniejsza w Hollywood fascynacja żywiołem *mocnej* kobiecości. Ma ona w sobie coś z fetyszyzmu, i to nie tylko w wykonaniu Tarantino i Rodrigueza. Wielce charakterystyczna jest tu groteskowa scena, w której zakażony straszliwym wirusem żołnierz-gwałciciel, grany przez Tarantino, chwacko wykrzykuje: *Jeszcze zdążę!* Ale nie zdąży – bo jego męskość zamienia się w lepką magmę. Być mo-



ROSE MACGOWAN



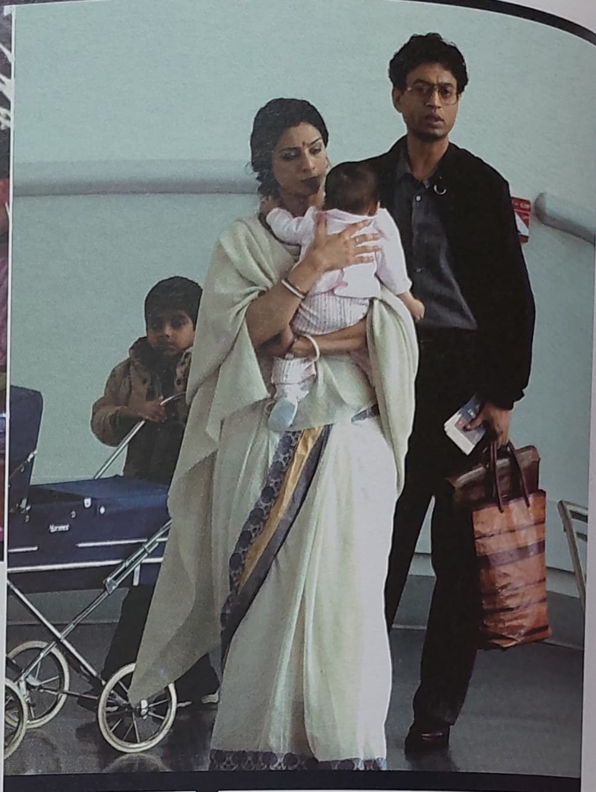
MARLEY SHELTON, ROSE MCGOWAN

że chodziło tu tylko o niesmaczny dowcip, ale niejako przy okazji wykpiwa się postawę *machismo*, obecną w każdym niemal projekcie Rodrigueza. Świat należy do kobiet, a jeśli jeszcze nie, to wkrótce będzie do nich należał. Mężczyźni są zdegenerowani, w najlepszym razie bezmyślni, chociaż bywają energiczni jak El Wray.

Ośmieszanie utrwalanych przez lata hollywoodzkich wzorów męskości w obu odsłonach „Grindhouse" jaskrawo rzuca się w oczy. Inna sprawa czy jest szczere, czy też mamy tylko do czynienia z uleganiem krótkotrwałej modzie? A prowokacja? Przecież taki uproszczony feminizm to dziś obiegowy motyw, choć jeszcze do niedawna mógłby się wydawać prowokacją. Jednak z „Death Proof" Tarantino emanuje podskórny niepokój i tęsknota za odchodzącymi wzorami męskości, choćby były one zakłamane i fałszywe. Psychopata – kaskader Mike (Kurt Russell) jest niemal godny szacunku, sugeruje się, iż jest ofiarą nie tylko licznych wypadków, ale i własnego wizerunku twardego faceta, w pewnym sensie ofiarą kina. U Rodrigueza nie ma prawdziwego bólu, jest za to mnóstwo eksplodujących ciał, z których tryskają fontanny krwi, a losy bohaterów niewiele nas obchodzą, świadomość, że to tylko i wyłącznie marionetki ani na moment nie mija. Pewnie, że chodziło przede wszystkim o *fun*, ale czy przy okazji nie sfotografowało się coś więcej? Niektóre filmy Johna Carpentera czy „Noc żywych trupów" Romero zostały klasykami nie dlatego, że były o wiele bardziej krwawe czy śmieszniejsze od konkurencji, ale dlatego, że pod tandetną powierzchnią kryły się pytania, na które nie było łatwych odpowiedzi. Jedynym pytaniem, które wydaje się nurtować Rodrigueza, pomimo ironicznych grymasów, jest owa kwestia triumfu kobiecości. W końcu puszcza oko do publiczności, raz po raz podkreślając umowność ekranowych zdarzeń. To ja przecież rozdaję karty – sugeruje.

Oto różnica między Rodriguezem i Tarantino: u tego ostatniego przy całej sztuczności postaci nie tylko Mike, ale i kobiece bohaterki zdają się uniezależniać od woli reżysera, żyć własnym życiem, domagać własnych praw. Natomiast Rodriguez nie pozwala zapomnieć widzom, że tylko bawi się kukiełkami według ściśle założonych na wstępie reguł. Zaiste zajęcie godne hollywoodzkiego *macho*, który chyba uważa, jak jego bohater, że *jeszcze zdąży*. Zdąży nakręcić wiele filmów, w których zwyciężał będzie duch *machismo*, na pozór wykpiwany. ■


TANUSREE SHANKAR, TABU


TABU, IRFAN KHAN

IMIENNIK

JAN TOPOLSKI

Mira Nair po raz kolejny opowiada o rozstajach i rozdrożach międzykulturowych. W centrum fabuły „Imiennika" – para hinduskich imigrantów, przybywających do USA w końcu lat 80. On, Ashoke, studiował już w Stanach i wrócił do Indii na aranżowany ślub. Ona, Ashima, wychowuje się w tradycyjnej rodzinie w Kalkucie, śpiewa w szkole klasztornej i podobają się jej jego buty, z Ameryki. Czas na wzajemne poznanie będą mieli dopiero w chłodnym mieszkanku w gorszej dzielnicy Nowego Jorku, gdzie zaczną nowy rozdział swego życia. Kolejnym będą narodziny i wychowanie dzieci, które znacznie lepiej zaadaptują się do innej rzeczywistości, tracąc przy tym hinduskie korzenie.

Właśnie o korzeniach, rodzinie, tradycji jest ten film. Skromny, choć to adaptacja wielkiej (dosłownie i w przenośni) powieści Jhumpy Lahiri, nagrodzonej swego czasu Pulitzerem. Mira Nair wraz ze scenarzystką czynią liczne, konieczne zapewne skróty, co w niektórych momentach szkodzi rozmachowi i płynności filmu, próbującego w dwóch godzinach zawrzeć prawdę o 30 latach ludzkiego życia. Niektóre postaci (córka bohaterów, narzeczone syna) naszkicowane są bardzo pobieżnie, pewne zwroty akcji nadchodzą nieprzygotowane. Ale nieważne. Już pierwszy rzut oka na biografię reżyserki ujawnia, jak osobiście traktuje tę historię: sama mając 19 lat wyjechała na studia do Ameryki i nigdy nie powróciła na stałe do Indii. Dziś, po sukcesie takich filmów jak „Salaam Bombay", „Monsunowe wesele" czy „Targowisko próżności", Mira Nair jest jedną z najbardziej znanych reżyserek na świecie, obsypaną nagrodami i lubianą przez publiczność. W tym filmie opowiada o początkach.

Kluczowa postać w „Imienniku", syn Ashoke i Ashimy, nosi imię Gogol. Nadane przez ojca, upamiętnia nie tylko rosyjskiego pisarza, ale i kluczowe wydarzenie z młodości Ashoke. Jadąc do rodziny pociągiem, spotkał starszego mężczyznę, namawiającego go do podróży i odkrywania świata; on jednak chciał tylko w spokoju skończyć czytanie opowiadania „Szynel". Chwilę potem katastrofa, prawie wszyscy zabici, główny bohater leży nieprzytomny, trzymając w zaciśniętych dłoniach kartki z książki... Ojciec opowie o tym synowi bardzo późno, znosząc jego bunt przeciw temu imieniu, próbę jego zmiany na Nikhela i Nicka, żarty. Gogol z początku idealnie asymiluje się w nowym środowisku, mówi bez akcentu, pali trawkę. Ale przy tym nie słucha rodziców, nie pielęgnuje hinduskiej tradycji. Dopiero rodzinna tragedia uświadamia mu prawdziwe pochodzenie. Konwencjonalny konflikt pokoleń urasta w tym filmie do konfliktu kultur, ale także tradycji i nowoczesności. Wywołuje również frapujące pytanie o tożsamość i sens rodziny w liberalnej, egoistycznej i zmiennej rzeczywistości amerykańskiej (zachodniej?).

To rozdwojenie widać w filmie na wielu poziomach. Gestów, bo głębokiego uczucia, jakie narodziło się między Ashoke i Ashimą w ogóle niemal nie widać, oczywiście w jaskrawym przeciwieństwie do obyczajów amerykańskich. Kolorów, bo ciepłe barwy Kalkuty zostają zastąpione zimowymi obrazami Nowego Jorku, kalkucki most Howrah Mostem Brooklyńskim, radosne sceny rodzinne i uliczne – wyobcowaniem w wielkomiejskich pralniach czy sterylnych przedmieściach. Imion, bo nie tylko Gogol zmienia się w Nicka, ale i aktor go grający, gwiazda komedii Kal Penn – Hindus urodzony w USA, którego rodowe imię brzmi Kalpen Modi, co podkreślone jest w napisach końcowych, gdzie wymieniono go dwa razy. Postaci, bo chodzi nie tylko o różnice pokoleń; wyraźnie podkreślone zostają także różnice między narzeczonymi Gogola: pierwszą jest samodzielnie wybrana Amerykanka Maxine, drugą zasugerowana przez rodziców Hinduska Moushumi. I choć ślub – z dowcipnym epizodem bollywoodzkim – weźmie z tą drugą, to i ona okaże się zarażona bakcylem kosmopolityzmu i liberalizmu.

Te wszystkie zręczne schematy konstrukcyjne nikną za urokliwą narracją, pełną smakowitych szczegółów. Takich jak ścieżka muzyczna, znakomicie odbijająca temat filmu, mariaż stylów, mieszankę tożsamości. Zwracają uwagę kreacje aktorskie, zwłaszcza role Tabu jako Ashimy i Irfana Khana jako Ashokego, które imponują oszczędną ekspresją. Wreszcie sprawa „Szynela". Czym byłby ów magiczny płaszcz, symbolizujący w opowiadaniu Gogola rangę, klasę, pozycję noszącej go osoby? Akakij Akakijewicz jest nikim, dopóki nie zdobywa nowego płaszcza – i staje się nikim, gdy zostaje okradziony. *Wszyscyśmy z jednego szynela* powiedział kiedyś Dostojewski o literaturze rosyjskiej XIX wieku, a za nim powtarza to zdanie Ashoke, ofiarując i dedykując książkę synowi. Czy nie ma na myśli właśnie tożsamości i tradycji, budowanej wokół rodziny, rytuałów czy traumatycznych przeżyć? Filmowy Gogol słucha muzyki, nie zwraca uwagi na ojca... Dopiero później, poprzez szereg olśnień – jak wizyta w Taj Mahal czy golenie głowy w żałobie i obrządek pogrzebowy – odkryje, czym jest jego szynel i jak należy o niego dbać. ■

The Namesake

REŻYSERIA **MIRA NAIR**. SCENARIUSZ **SOONI TARAPOREVALA** WG POWIEŚCI **JHUMPY LAHIRI**. ZDJĘCIA **FREDERICK ELMES**. MUZYKA **NITIN SAWHNEY**. WYSTĘPUJĄ **IRFAN KHAN** (ASHOKE GANGULI), **KAL PENN** (GOGOL GANGULI), **TABU** (ASHIMA GANGULI), **JACINDA BARRETT** (MAXINE RATLIFF), **ZULEIKHA ROBINSON** (MOUSHUMI MAZUMDAR). PRODUKCJA **FOX SEARCHLINGHT PICTURES, CINE MOSAIC, ENTERTAINMENT FARM, MIRABAJ FILMS, UTV MOTION PICTURES. INDIE – USA 2006.** DYSTRYBUCJA **IMPERIAL CINEPIX**. CZAS **122 MIN**



ADAM WERSTAK, ROBERT WIĘCKIEWICZ

WSZYSTKO BĘDZIE DOBRZE

SEBASTIAN JAGIELSKI

Kościół i polskie kino są ze sobą niejako zrośnięte: realizuje się u nas filmy o świętych, a kościół – także jako dekoracja – pojawia się w polskim filmie bardzo często. Istnieje jednak nurt specjalny, który można by nazwać *oazowym*. Przypomina emitowany w polskiej telewizji od wielu już lat, a będący telewizyjnym odpowiednikiem lekcji religii program „Ziarno". Takim filmem jest pokazywany niedawno „Kto nigdy nie żył" Seweryna, a z filmów najnowszych – „Z miłości" Wosiewicza. Innym przypadkiem jest „Wszystko będzie dobrze" Wiszniewskiego.

Film opowiada o 12-letnim Pawełku, który biegnie (tak właśnie) do Częstochowy, by prosić Matkę Boską o uzdrowienie swojej ciężko chorej matki, i o zapijaczonym nauczycielu WF-u, który mu towarzyszy, ma bowiem nadzieję, że dzięki swemu poświęceniu nie straci posady. Jednym słowem, nauczyciel-opiekun jedzie (samochodem) do Częstochowy, by utrzymać stanowisko, Pawełek natomiast biegnie po cud. Biegnie w innym jeszcze celu – chce wypełnić obietnicę, której jego matka nie zdołała dotrzymać. Gdy żył jego ojciec, kobieta przyrzekła Bogu, że pójdzie do Częstochowy, jeśli mąż... zapije się na śmierć. Tak też się stało, ale matka z pielgrzymką do Częstochowy już nie poszła.

W filmach nurtu *oazowego* często mamy do czynienia z bluźnierstwami: lecz kiedy matka Pawełka prosi Boga o śmierć swojego męża-pijaka, jest w tym nie tyle bluźnierstwo, ile gorzka prawda życia. Ale do Częstochowy pójdzie nie matka, ale Pawełek, by zrozumieć, że cudu nie da się zamówić, że z Bogiem się nie pertraktuje. Zatem film Wiszniewskiego – jak się zdaje – uczy wiary mądrej, bezinteresownej. Bohaterowie wprawdzie dotrą do Częstochowy, cel podróży zostanie więc osiągnięty, ale cel nie oznacza tu końca, lecz dopiero początek. Nauczyciel-pijak popatrzy wreszcie *na trzeźwo* na świat i dostrzeże dwóch chłopców (Pawełek ma opóźnionego w rozwoju brata), którymi trzeba się zaopiekować.

Przyglądając się wykreowanej w filmie rzeczywistości, łatwo przyznać rację filozofowi takiemu jak Cioran, który twierdził, iż nie udał się ten świat Panu Bogu, a człowiek jest najmniej udanym z Jego dzieł. Wszędzie bieda, nędza i tępe, zapite gęby. Wpatrzona w ekran telewizora kobieta mówi do własnych dzieci, że to przez nie *przychodzi jej zdychać*. W tym świecie rozbłyskuje jednak promyk nadziei. Gdy z ekranu rozbrzmiewa oazowa pieśń „Abba Ojcze", wiemy już, że Bóg, który jest miłością, może być także źródłem nadziei. Kto chce w ten optymizm wierzyć, niech wierzy...

Po debiucie Wiszniewskiego, „Kanalii", pozostał już tylko tytuł, po „Tam, gdzie żyją Eskimosi" – wspomnienie o współpracy z gwiazdorem Hoskinsem. Tymczasem „Wszystko będzie dobrze", nagrodzony w Gdyni za reżyserię, nie tylko w pełni zasłużył na tę właśnie nagrodę, ale głęboko poruszył widownię prawdą opowieści. Opowiedzieć tak tę historię, by po pierwszym ujęciu nie rozsypała się w drobny pył, nie było rzeczą łatwą. Wiszniewskiemu się udało. ■

REŻYSERIA **TOMASZ WISZNIEWSKI**. SCENARIUSZ **ROBERT BRUTTER, RAFAŁ SZAMBURSKI, TOMASZ WISZNIEWSKI**. ZDJĘCIA **JAROSŁAW SZODA**. MUZYKA **MICHAŁ LORENC**. WYSTĘPUJĄ **ROBERT WIĘCKIEWICZ** (ANDRZEJ), **ADAM WERSTAK** (PAWEŁEK), **IZABELA DĄBROWSKA** (MATKA), **DANIEL MĄKOLSKI** (PIOTR), **BEATA KAWKA** (ANNA). PRODUKCJA **SF ZEBRA, TVP, WFDIF** (WARSZAWA), **ITI FILM STUDIO. POLSKA 2007**. DYSTRYBUCJA **ITI CINEMA**. CZAS **98 MIN**



SCENARIUSZ I REŻYSERIA **CARLOS SAURA**. ZDJĘCIA **JOSE LUIS LOPEZ-LINARES**. MUZYKA **ROQUE BANOS** (INSPIROWANY SUITĄ „IBERIA" ISAAKA ALBÉNIZA). WYKONAWCY **SARA BARAS, ANTONIO CANALES, MARTA CARRASCO, AIDA GOMEZ, ENRIQUE MORENTE, ESTRELLA MORENTE, GERARDO NONEZ, JOSE ANTONIO RUIZ**. PRODUKCJA **MORENA FILMS, TELEMADRID, WILD BUNCH**. **HISZPANIA – FRANCJA**. DYSTRYBUCJA **SPI**. CZAS **99 MIN**

IBERIA

JAN OLSZEWSKI

Hiszpański film taneczny, osnuty wokół muzyki Albeniza: zjawisko, o którym powinni wypowiedzieć się znawcy. Jak zdefiniować zgodność muzyki i tańca? Taniec jest dramatyczny, pełen ekspresji, dominują w nim szybkie rytmy; w muzyce oczywiście też. Czy jednak termin *dramatyzm* i *ekspresja* znaczą w obydwu wypadkach to samo? I wreszcie rzecz najważniejsza: skoro film prezentuje hiszpański taniec, hiszpańską choreografię – to na czym ich swoistość polega? Czy w tańcu hiszpańskim obowiązują odrębne prawa?

Słynna primabalerina Margot Fonteyn w swej książce („A Dancer's World") cytuje wypowiedź filozofa Woltera: *Taniec jest sztuką, ponieważ ma swoje własne prawa*. Od siebie dodaje: *I rzeczywiście, najzwyklejszy spontaniczny taniec – który wydaje się improwizacją na estradzie – musi mieć swą własną koncepcję, własną technikę wyrazu*. I jeszcze: *Taniec jest językiem bez słów, potrzebuje więc własnego systemu artykulacji, który pozwoli zrozumieć treść przekazu*.

Ale obok tych zdań – zaraz inne, wyrażające jakby inną prawdę. Autorka pisze, iż ludzie posługują się najczęściej systemem komunikacji werbalnej, przy pomocy słów potrafią przekazać całe bogactwo swego umysłu, wiedzy, zdolności. Ale są ludzie mniej sprawni w tej dziedzinie, ci wspierają swą wypowiedź gestami. *Najlepszym przykładem są mówcy na mównicy. Taniec posługuje się tą samą techniką komunikacji, tyle że doprowadzoną do granic doskonałości. Taniec nie jest popisem technik sprawnościowych, lecz sztuką, bo nie ma tu dwu identycznych wykonawców, każdy wkłada w swój taniec część samego siebie, całą swą duszę*.

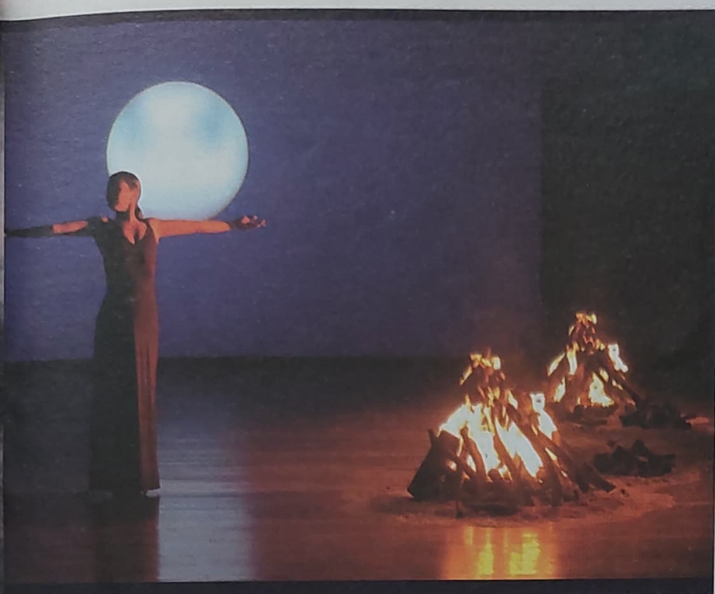
Pytanie, które w tym kontekście się pojawia – co jest ważniejsze: osobowość wykonawcy czy prawa określające technikę wyrazu – może się wydać prymitywne. Oczywiście, chodzi o jedno i o drugie! A jednak wątpliwości rosną przy dalszych lekturach. Oto Jan Rey, czeski autor książki („Taniec, jego rozwój i formy") tłumaczonej niegdyś przez Irenę Turską: *Taniec nie posiada dotychczas usystematyzowanej nauki o swych formach, jak na przykład muzyka. Istnieje tylko niezliczone mnóstwo opisów poszczególnych tańców (...), istnieją niektóre encyklopedyczne definicje pewnych form tanecznych (...)*. I w chwilę później: *Jeżeli dokonamy pobieżnego choćby przeglądu „rozwoju" tańca od strony formalnej, przekonamy się, że pewne formy są niemal stałe, trwałe. Wynika to z faktu, że materią tańca jest ciało ludzkie, którego zdolności i możliwości nie zmieniają się z biegiem czasu niemal wcale i stosunkowo słabo podlegają wpływom środowiska oraz postępu cywilizacji*.

Skoro nie ma usystematyzowanej nauki, trzeba zaufać intuicji. Intuicja, jak wiadomo, rzecz zawodna – spróbujmy jednak. Choreografia hiszpańska ma z pewnością cechy specyficzne, spróbujmy porównać ją z tańcami innych rejonów Europy, choćby Irlandii. Taniec ludowy w Irlandii – to jest taniec od pasa w dół. Nogi mogą wyczyniać najdziksze harce, górna część tułowia, wraz z rękami, pozostaje ostentacyjnie nieruchoma. Zupełnie inaczej w Hiszpanii! Tam taniec jest sztuką totalną, tańczy się całym ciałem. Pracują nogi, ale także ręce, często nawet bardziej. Szukając analogii – można powiedzieć, że taniec irlandzki jest sztuką kroków, sztuką biegu, natomiast taniec hiszpański jest ożywioną rzeźbą. Gdy się patrzy na „Iberię", chciałoby się dodać: rzeźbą barokową, pełną siły, ekspresywności, potęgi. Rzeźbą z siedemnasto- czy osiemnastowiecznych katedr.

I jeszcze jedna prostoduszna obserwacja: figury w hiszpańskim tańcu są zmienne, pełne inwencji, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że ich kształt finalny jest zawsze ten sam. Kobieta – bo to dotyczy bardziej wykonawczyń niż wykonawców – przyjmuje coraz to inną postawę, aż wreszcie nieruchomieje. Jej ostatnim gestem jest krótkie, dumne podrzucenie głowy. Zastyga w pozycji, która daje jej możliwość spojrzenia na świat z góry, wyniośle.

Więc wyniosłość, duma. Może pycha? *Pycha jest naszą narodową namiętnością, naszym grzechem głównym. Hiszpan nie jest skąpy jak Francuz ani pijany i ciężki jak Anglosas, ani zmysłowy i skłonny do komedianctwa jak Włoch. Jest pyszny, nieskończenie pyszny* – pisze José Ortega y Gasset („Przyczynek do topografii hiszpańskiej pychy"). Autor dokonuje analizy zjawiska pychy: rzecz polega na zakłóconej władzy sądzenia, ściślej – sztuki samooceny. *Permanentnie błędna ocena własnej osoby pociąga za sobą ślepotę na wartość innych*.

Ortega gotów jest przyznać, że jest to postawa chorobliwa – ale także, iż ma pewne konsekwencje praktyczne. Kto wierzy we własną wielkość, ten – czasem nawet nieświadomie – stara się tej wielkości dorównać: w sposobie bycia, w ogromie zadań branych na własne barki, wreszcie także w sztuce. Właśnie temu ostatniemu zjawisku poświęcony jest inny esej tegoż autora: „Rozmyślania o Eskurialu". Najpierw Ortega opisuje sam fenomen budowli: masywny kompleks murów klasztornych zbudowany wśród granitowych skał. Później zastanawia się nad jej sensem. *Z kamiennych murów nie przenika do naszej duszy żaden przekaz, żadna impresja. Klasztor Eskurialu jest trudem bez nazwy, nikomu nie zadedykowanym i nie promieniującym na zewnątrz. (...) Jest to trud złożony w ofierze trudowi. (...) Tu właśnie, lepiej niż gdzie indziej, poznać możemy istotę hiszpańskości (...). Karol V i Filip II słyszeli spowiedź swego narodu, który w chwilach szczerości wyznawał: „Nie bardzo rozumiemy, o co chodzi innym rasom, czemu służą i ku jakim celom dążą; nie chcemy być uczonymi mędrcami ani też mistykami przenikniętymi ideami religijnymi; nie chce-*

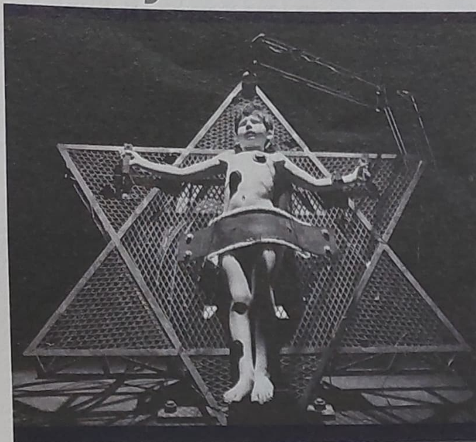


my być sprawiedliwi ani, tym bardziej, roztropni. Chcemy być wielcy".

Czy wszystkie te uwagi o Hiszpanach i Eskurialu mogą odnosić się do „Iberii"? Powiedzieliśmy przedtem, że taniec hiszpański wydaje się rzeźbą w ruchu, tworem wyciosanym w kamieniu, lecz ożywionym. Czy to nie kojarzy się z tym, co opowiadają o Eskurialu? Kamienny kompleks murów, położony wśród granitowych skał, zdaje się sam być tworem wykutym z granitu, przedłużeniem naturalnej scenerii. Rodin powiedział kiedyś o swych rzeźbach: *Tworzę z tego, co odrzucam*. Można więc powiedzieć, że Eskurial został stworzony w ten sam sposób, przez odciosywanie zbędnych części skał granitowych Guadarramy. Skoro tak, to szukajmy na tym samym gruncie analogii między tańcem a rzeźbą czy architekturą. Co byłoby tworzywem, marmurem czy granitem – dla tańca? Oczywiście, byłby nim człowiek. Na czym polegałby akt tworzenia? Cóż, chyba także na odrzucaniu tego, co zbędne, co psuje wrażenie spójnej całości. W hiszpańskim tańcu byłoby to odrzucanie wszelkiej małości, miałkości, bierności, podłości, chyba także świadomości krzywd niepomszczonych. Film Carlosa Saury składa się z wielu odrębnych epizodów, każdy jest nieco inaczej inscenizowany i oświetlany. Ale bodajże we wszystkich pojawia się motyw walki o dominację. Walczą głównie kobiety: są bezwzględne, uparte, brutalne – i zawsze zwyciężają.

I teraz jeszcze jedno zjawisko, kto wie czy w tym kontekście nie najważniejsze: reżyser Carlos Saura. Z całą pewnością zna prawdę o hiszpańskiej pysze, potrzebie dominacji. Zna, ponieważ stale w swych filmach do nich powracał. Mówi się, że najważniejszy dorobek Saury to filmy społeczno-polityczne, ukazujące dziedzictwo wojny domowej i rządów Generała. Jest w tych filmach rejestr krzywd, osobistych tragedii. To prawda – ale jest także obraz ludzi chorujących na potrzebę dominacji. „Nakarmić kruki", jego najwybitniejszy film, pokazuje dramat dziewczynki, która żyje w rodzinie dotkniętej wojną; która boleśnie odczuwa tamto dziedzictwo. Ale bezpośrednim sprawcą dramatu jest ojciec, człowiek dumny, oficer, który wygrał wojnę i okazuje lekceważenie tym, którzy w ten czy inny sposób ją przegrali. Podobnie w wielu innych filmach, aż po „Siódmy dzień" sprzed trzech lat. Więc jeżeli hiszpańska duma, to zwykle w kontekście nieszczęść, które z sobą niesie. Saura był zawsze surowym sędzią narodowych wad.

I dopiero teraz, w „Iberii", przemówił innym głosem. Nie krytykuje, po prostu pokazuje, jak się te narodowe cechy objawiają w tańcu. Czyni to świadomie, czy też może tak jakoś wyszło? Ortega wspomina, że Hiszpanie *żyją jak gdyby sparaliżowani w jednym geście, geście wielkiego pana, „wielkopańskości", która zawsze tak zdumiewa i zachwyca cudzoziemców w postawie Kastylijczyka czy Araba*. Może trzeba być reżyserem sędziwym i doświadczonym, by przyznać się do tego zachwycenia. ■



RAÚL HOCHMAN



JULIETA CARDINALI, SOL MORENO, RAFAEL FERRO

La antena
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **ESTEBAN SAPIR**. ZDJĘCIA **CRISTIAN COTTET**. MUZYKA **LEO SUJATOVICH**. SCENOGRAFIA **DANIEL GIMELBERG**. WYKONAWCY **ALEJANDRO URDAPILLETA** (MISTER TV), **RAFAEL FERRO** (MECHANIK), **VALERIA BERTUCCELLI** (LA VOZ – GŁOS), **JULIETA CARDINALI** (ŻONA MECHANIKA). PRODUKCJA **LADOBLEA, ARGENTYNA 2007**. DYSTRYBUCJA **ART HOUSE**. CZAS **90 MIN**

ANTENA

TOMASZ JOPKIEWICZ

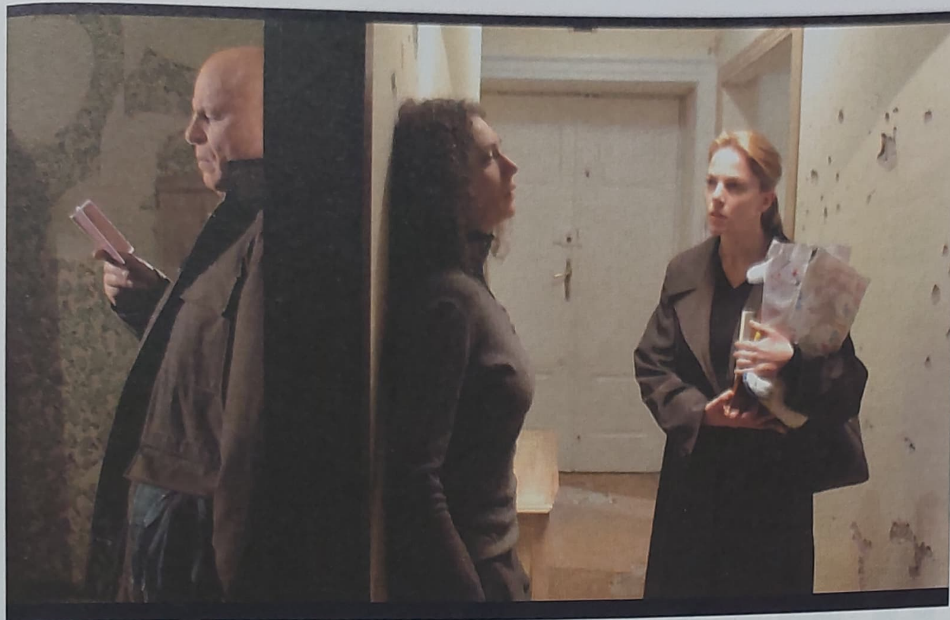
W mieście panuje terror i cisza, bo niejaki Mister TV odebrał ludziom głosy, a teraz marzy o władzy absolutnej. Dąży do całkowitej kontroli, w czym pomaga mu koszmarny pomocnik o wyglądzie złowieszczego upiora. Przeszkodę stanowi piękna śpiewaczka bez twarzy i jej syn. Oboje jeszcze potrafią mówić, chociaż chłopiec musi to skrzętnie ukrywać. Na drodze do realizacji zamysłów Mistera TV, w których wielką rolę odgrywa tytułowa antena, stanie pewien skromny mechanik, który odnajdzie w sobie siłę, by przeciwstawić się tyranii.

Można potraktować film Estebana Sapira jako sporządzony przez wytrwałego pasjonata efektowny album doskonale znanych motywów z kina niemego – naiwny, chwilami nawet irytujący. Przecież antytotalitarne przesłanie jest tu wielce ogólnikowe, a krytyka konsumpcjonizmu i telewizyjnego demona niszczącego ludzkie mózgi – powierzchowna. Mister TV przypomina przede wszystkim kapitalistycznego krwiopijcę – to osobnik obleśny, postać tak karykaturalna, że aż zabawna. Jednak ta naiwność jest świadoma. Sapir konsekwentnie operuje ostrym kontrastem, przeciwstawiając ludzi, którzy dążą do swobody i piękna, demonom pragnącym władzy dla samej władzy.

W wielkiej miłości Argentyńczyka do starego kina jest, mimo wszelkich zastrzeżeń, coś wzruszającego, nie wyczuwa się tu chłodnej kalkulacji i – co jeszcze ważniejsze – podejrzanej erudycji, jak to się zdarza w wielu na pozór podobnych filmach. Argentyński twórca usiłuje – nie bez sukcesu – przypomnieć czasy kina jako radosnego rękodzieła, gdzie silna wiara w technikę i jej moc kreowania obrazów nacechowana była szlachetną naiwnością. To zapewne złudzenie, bo w latach 20. ubiegłego wieku film był już potężnym przemysłem, ale obrazy miały jeszcze swoją wagę i siłę.

Owszem, „Antena" to przede wszystkim wyrafinowany – zwłaszcza w warstwie wizualnej (Sapir to ceniony operator) – pastisz, któremu można zarzucać nie bez racji (co zresztą czyniono) chłód, a samemu twórcy filmu skłonność do samozachwytu nad swym dziełem. Pomimo to „Antena" może wzbudzać pewne uznanie. Przede wszystkim dlatego, że Sapir unika jakże częstej dziś pokusy niepohamowanego mnożenia aluzji kulturowych (popkulturowych?) dla nadania filmowi rzekomego bogactwa i głębi znaczeń. Tak jak to było w „Immortal – Kobiecie pułapce" (2004) cenionego twórcy komiksów Enki Bilala, gdzie kaskada zapożyczonych obrazów i splątany gąszcz rozmaitych aluzji skutkował zobojętnieniem widza.

Sapir postępuje prościej i uczciwiej niż ci, którzy zachłystując się złudnie nieograniczonymi możliwościami komputerowych tricków mylą galopadę cytatów z potęgą wyobraźni. Zakreśla jasno i stosunkowo precyzyjnie spektrum stylistyczne, po którym chce się poruszać. To głównie nieme kino lat 20. ubiegłego wieku – zwłaszcza surrealizm i ekspresjonizm, ze szczególnym wskazaniem na Fritza Langa a także dokonania klasycznego kina radzieckiego z tamtego okresu. Z dzisiejszej perspektywy widać ograniczenia tamtych wizji, gdzie lęk przed techniką, zwłaszcza w służbie bezwzględnej władzy, mieszał się z fascynacją maszyną i nowoczesnością oraz przekonaniem, że abstrakcyjny „duch ludzkości" przezwycięży zło stojące na drodze triumfalnego marszu postępu. Sama zaś idea postępu rzadko była kwestionowana. Wszelkie te przemyślenia bardzo często ubierano w formę ówczesnej powieści i kina przygodowego, naiwnie baśniowych, pełnych melodramatycznych wykrzykników i gwałtownych zwrotów akcji. Czy argentyński reżyser czerpie z tej skarbnicy tradycji rozsądnie i z umiarem? Niestety, nie zawsze, choć dla mniej doświadczonego widza ten film może stać się odkryciem nieznanego czy tylko przeczuwanego lądu. Sapir akcentuje potrzebę takiej naiwności opowiadania i świadomie, wręcz z przyjemnością się jej poddaje. Dlatego nawet jaskrawe niekonsekwencje w rozwoju fabuły czy psychologiczne nieprawdopodobieństwa nie zawsze rażą, bo wydają się zamierzone jako nieodzowna część nostalgicznego spektaklu. Dobrze to widać w zaskakująco pełnym humoru wątku mechanika i jego żony, seksownej pielęgniarki. Początkowo kobieta zostaje ukazana jako zmysłowy wamp, który ma chyba dość męża – zacukanego słabeusza, jednak bardzo szybko pod wpływem wydarzeń przechodzi radykalną, acz mało prawdopodobną przemianę i w starciu ze złem staje u boku męża. Nie traci jednak przy tym swego filuternego uroku, z czego małżonek ochoczo korzysta. Jasne, że opowiadam bajkę, stale przypomina Sapir, pamiętajcie, że wcale nie mam ochoty wymierzać sprawiedliwości współczesnemu światu, sięgając do dawno przebrzmiałych stylistyk. Ale w sięganiu po nie, czasem wręcz zachłannym i natarczywym, tkwi owa silna nuta tęsknoty, która ratuje film z jednej strony od śmieszności, a z drugiej od przesadnego patosu. Ale przede wszystkim „Antena" wzbudza tęsknotę za prawdziwym wizjonerem, który potrafiłby dawnej filmowej tradycji nadać prawdziwą moc i nasycić nowymi znaczeniami. Na razie mamy Sapira, który może i ma takie ambicje, ale także wystarczająco wiele pokory, by je na czas powściągnąć.



MICHELE PLACIDO, KSENIA RAPPOPORT, CLAUDIA GERINI

NIEZNAJOMA

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Na kolejny film Giuseppe Tornatore czeka się długo. „Nieznajomą" dzieli od „Maleny", jego poprzedniego filmu, sześć lat. Pytanie, czy było na co czekać. Widz bezkrytyczny (jeśli jest dziś taki) obejrzy zapewne z zainteresowaniem wartko toczącą się historię pięknej Ukrainki Ireny (grająca ją prawdziwa Ukrainka, Ksenia Rappoport, jest rzeczywiście piękna), którą spotkał los typowy dla wielu nielegalnych emigrantek. Na Zachodzie znalazła się w niewoli prostytucji, przeżyła piekło (na ekranie ukazywane w krótkich, acz wyrazistych migawkach typu sadystycznego porno-show) i wydostała się z niego dzięki morderstwu. Powiedzmy od razu: wydostała się na krótko. Poznajemy ją jako 32-letnią przygaszoną brunetkę (w seksualnych orgiach była blondynką), która ukrywa wprawdzie spore pieniądze, wykradzione z piekła, ale stara się skromnie o pracę sprzątaczki. I jako sprzątaczka okazuje się doskonała tak, że otrzymuje posadę w rodzinie jubilerów z sąsiedztwa, zdobywa ich zaufanie i z oddaniem zajmuje się ich córeczką. O tyle nie było to proste, że najpierw trzeba było usunąć z drogi dotychczasową służącą. Byłby to wątek filmu obyczajowego, dramatycznego, może nawet z obsesją w tle, ale Tornatore robił film noir. Mroczny, drastyczny, pełen przemocy i z niezwykle powikłanym wątkiem kryminalnym.

Przeszłość Ireny powraca. Cudownie zmartwychwstały kochanek-dręczyciel, w polskim tłumaczeniu nazwany Mołdawcem, aby nie było wątpliwości co do jego pochodzenia, żąda zwrotu skradzionych przez Irinę pieniędzy. Nb. gra go, ku zaskoczeniu miłośników serialu „Ośmiornica" oraz inspektora Cattaniego, Michele Placido z wygoloną czaszką i straszliwym grymasem na pooranej bliznami twarzy. Nieszczęsna Irena zmuszona jest uśmiercić go po raz drugi (pomaga przypadek), ale przy okazji na jaw wychodzi prawda o roli, jaką pełniła w porno-biznesie. Mianowicie rodziła dzieci, które Mołdawiec natychmiast sprzedawał. I urodziła ich dziewięcioro. Czy adoptowana córeczka jubilerów to jej dziewiąte dziecko? Nie, dalej nie będę streszczał, niechaj rozwiązanie pozostanie Wielką Niespodzianką, choć przyznam, że w ostatniej scenie, wzmocnionej akordami muzyki Ennio Morricone, zakręciła mi się w oku łza, jak na miłośnika melodramatu przystało.



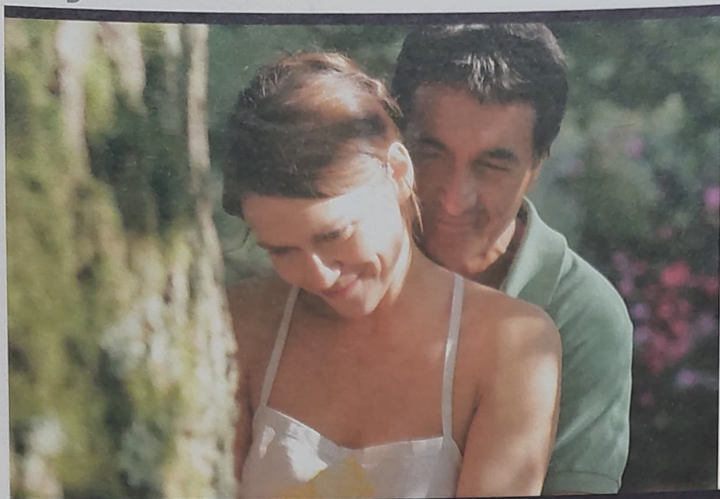
KSENIA RAPPOPORT

No właśnie. „Nieznajoma" jest przede wszystkim bezwstydnym, nie troszczącym się o jakiekolwiek prawdopodobieństwo melodramatem, z wątkiem silnej kobiety i matczynej miłości na pierwszym planie. Tornatore buduje swój film z kiczowatym rozmachem, nie dbając ani o reguły dobrego smaku, ani o logikę fabuły i świadomie wykorzystuje obiegowe stereotypy z gazet. Skoro uciekinierka (chyba jednak nie polityczna) z ubogiego, post-komunistycznego świata, to na Zachodzie stać się musi ofiarą przestępczego podziemia. W zamierzchłej epoce kina niemego powstawały podobne filmy o *białych niewolnicach* z Europy wykorzystywanych w domach publicznych za Oceanem. A więc temat stary jak kino. Plus dziecko.

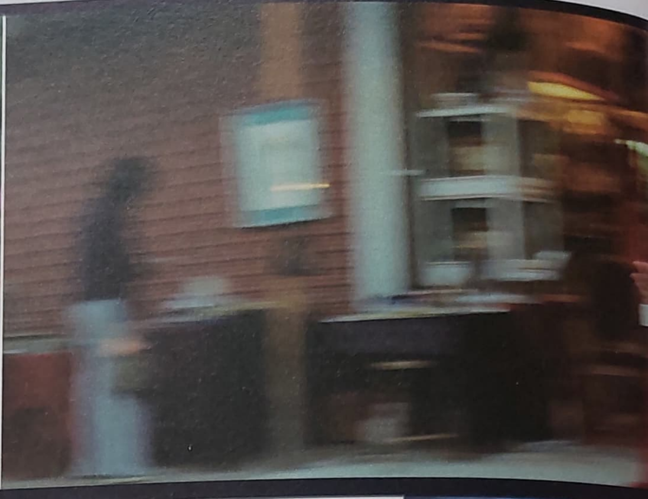
Ale nie ma się co zżymać, nie każdy film musi być dziełem sztuki wysokiej. Nawet jeśli podpisuje go reżyser o wielkim nazwisku. I nie musi się szukać prawdy, skoro jest sprawna akcja. Wolałbym jednak, żeby „Nieznajoma" troszkę bardziej, tak po ludzku wzruszała, zamiast straszyć nadmiarem kryminalnych, wyraźnie wyssanych z palca komplikacji.

La Sconosciuta

REŻYSERIA I SCENARIUSZ **GIUSEPPE TORNATORE**. ZDJĘCIA **FABIO ZAMARION**. MUZYKA **ENNIO MORRICONE**. MONTAŻ **MASSIMNO QUAGLIA**. WYKONAWCY **KSENIA RAPPOPORT** (IRENA), **MICHELE PLACIDO** (MOŁDAWIEC), **CLAUDIA GERINI** (VALERIA ADACHER), **PIERFRANCESCO FAVIN** (DONATO ADACHER), **CLARA DOSSENA** (THEA JAKO DZIECKO), **ALESSANDRO HABER** (PORTIER), **PIERA DEGLI ESPOSITI** (GINA), **ANGELA MOLINA**, **PIERRA BUY**. PRODUKCJA **LAURA FATTORI – MEDUSA FILM, MARIGOLDA FILM** WE WSPÓŁPRACY ZE **SKY**. **WŁOCHY 2006**. DYSTRYBUCJA **SPINKA**. CZAS **120 MIN**



MARIE-JOSÉE CROZE, FRANÇOIS CLUZET



W POGONI ZA PRAWDĄ

NIE MÓW NIKOMU

GRAŻYNA ARATA

Z *ulgą konstatuję, że raz na 10 lat trafia się Francuz, który potrafi zrobić dreszczowiec godny najlepszych filmów amerykańskich. Brawo, choćby z tego tylko powodu* – deklaruje internauta-kinoman David, głęboko poruszony filmem Guillaume'a Caneta. Opowieść o lekarzu, na którego szyi zaciska się tragiczna pętla podejrzeń, oskarżeń i rewelacji, bardzo szybko podbiła serca publiczności – w kinach francuskich obejrzało ją ponad 5 milionów widzów – zdobywając jednocześnie uznanie krytyki i Cesara za reżyserię. Canet – aktor, który reżyserował film długometrażowy po raz drugi – wyglądał na zaskoczonego i szczerze ucieszonego spadającym nań deszczem nagród: *Próbowałem zrobić film zgodnie z moim sercem i przekonaniami. A jeżeli uważacie go za sukces, jest to sukces całej ekipy, bo bez entuzjazmu aktorów, producenta, kompozytora czy współscenarzysty nie udałoby mi się uzyskać podobnego efektu artystycznego i właściwej wiarygodności.*

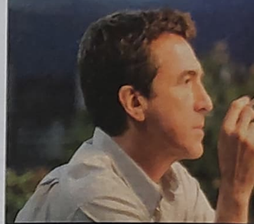
Canet w ciągu 34 lat swego życia przeszedł już kilka *zawirowań losowych* i potrafi zmobilizować energię niezbędną do realizacji kolejnych projektów. Jego rodzice i środowisko z dzieciństwa predestynowały go do kariery jeździeckiej – zaczął już zbierać pierwsze laury jako młodociany mistrz skoków przez przeszkody, kiedy poważny wypadek wymusił poszukiwanie nowej drogi i nowego sposobu na życie. Zainteresowanie aktorstwem, z początku przypadkowe, związało się natychmiast z chęcią realizacji własnych opowieści, niekoniecznie zgodnych z modelem *autorskiego kina francuskiego*. Nabierająca coraz większego rozmachu kariera aktorska – nawet u boku Leonarda DiCaprio w „Niebiańskiej plaży" (2000) – pozwoliła mu w końcu na realizację pierwszej fabuły. „Mój idol" (2002) – refleksja z dreszczykiem na temat użycia i nadużycia władzy w świecie show-biznesu – zaintrygował krytykę i widzów, pozwalając Canetowi zmienić status *rozpieszczonej gwiazdy o przerośniętym ego* na obietnicę prawdziwego talentu.

„Nie mów nikomu", laureat „Lumières" – nagrody dziennikarzy zagranicznych, którzy uznali thriller Caneta za najlepszy film ubiegłego roku – oparty jest na kilku atutach, które wydać się mogą banalne, ale w praktyce nie zawsze bywają traktowane z podobną estymą.

Intryga. Żelazną regułę dobrego kina hollywoodzkiego, wymagającego scenariusza doskonalej jakości, potraktował Canet po mistrzowsku, opierając się na brawurowej powieści Harlana Cobena, przetłumaczonej na 27 języków. Łut szczęścia sprawił, że prawa do ekranizacji, sprzedane pierwotnie do Hollywood, nie zostały wykorzystane i wróciły do pisarza, który postanowił dać szansę nieznanemu, ale za to sympatycznemu reżyserowi z Francji. Skondensowanie bogactwa intrygi, w której każdy szczegół ma znaczenie, do potrzeb scenariusza filmowego, było wyzwaniem, z którym Canet, wspomagany przez Philippe'a Lefebvre'a, poradził sobie brawurowo. Jedyną słabością wydaje się finał, w którym natłok kolejnych rewelacji prowadzi do gwałtownego zahamowania akcji na ekranie. Nie sposób tu streścić historii – można tylko zauważyć, że jest to, jak w „Moim idolu" wariant opowieści o manipulowanym i manipulancie. Młodość i idealizm, a przynajmniej naiwna uczciwość, walczyć muszą z potęgą władzy, pieniądza i okrutnego cynizmu.

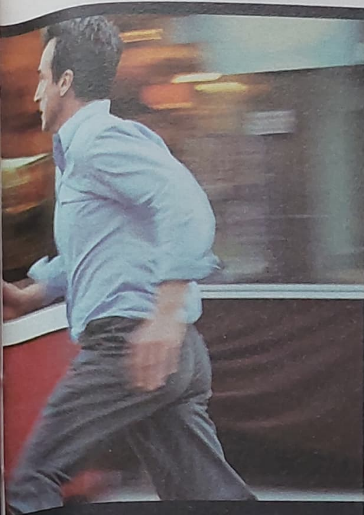
Rytm. Canet opowiada, że czytając powieść rozkładał ją bezpośrednio na obrazy: *Wiedziałem od razu, jak chciałbym je nakręcić i już w trakcie pisania scenariusza usiłowałem trzymać się wytyczonej linii, pozostając wierny pierwszym odczuciom.* Narzucony od początku filmu szybki rytm, ilustrujący zacieśnianie sieci wokół bohatera, i jego desperackie próby wyjścia z matni – filmowana ośmioma kamerami scena pościgu na paryskiej obwodnicy dotrzymuje kroku najmocniejszym filmom amerykańskim – przyciąga widza siłą rosnącej nawałnicy. Kamery, otaczające i osaczające bohatera na równi z jego potężnym i nieznanym nieprzyjacielem, wzmacniają poczucie zagrożenia i uwiarygodniają sceny akcji, która, w przeciwieństwie do większości filmów zza Oceanu, nie jest traktowana jako widowiskowa zabawa, lecz stanowi konstrukcyjną podstawę filmu. Film otrzymał Cesara za montaż.

Aktorstwo. François Cluzet, wcielający się w rolę głównego bohatera, uznany został przez Akademię Cesarów za najlepszego aktora 2006 roku. Cluzet nie ma nic wspólnego z modelem męskiej waleczności à la Bruce Willis – niewielkiego wzrostu, o łagodnych rysach twarzy i zdziwionych oczach, okazał się jednak obsadowym strzałem w dziesiątkę. W roli mężczyzny zranionego, siłą zmuszonego do wyjścia z egzystencjalnej rezerwy, zadziwia nieoczekiwaną sprawnością i uporem w dążeniu do wymykającej się prawdy. Doskonale zagrana mieszanka niewinności, przerażenia i determinacji podbiła serca publiczności, wyciągając Cluzeta z szarej strefy aktorów drugoplanowych. On sam opowiada, że w roli zainteresowała go perspektywa fizycznego wysiłku. *Kiedy Guillaume powiedział mi, że trzeba będzie biegać, bardzo się ucieszyłem. Trochę potrenowałem i dałem z siebie wszystko. To było śmieszne, bo partner, który za mną biegał, nigdy mnie nie złapał.* Cluzet biegał od rana do nocy przez sześć dni – porażający wysiłek, jaki maluje się na jego twarzy, jest więc zdecydowanie autentyczny.



FRANÇOIS CLUZET, KRISTIN SCOTT-THOMAS

Reżyserując, Canet lubi pracować w atmosferze emocjonalnego komfortu, a więc reszta jego aktorów – z Jeanem Rochefort, u boku którego debiutował, i François Bérléand, którym kierował w swym pierwszym filmie







When the Road Bends... Tales of a Gypsy Caravan
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **JASMINE DELLAL**. ZDJĘCIA **ALLAIN DE HALLEUX, ALBERT MAYSLES**. **USA 2006**. DYSTRYBUCJA **KRAKOWSKA FUNDACJA FILMOWA**. CZAS **110 MIN**

TANIEC...



ŚPIEW...

OPOWIEŚCI CYGAŃSKIEGO TABORU

KRZYSZTOF ŚWIREK

– to członkowie *trupy przyjaciel-sko-rodzinnej*. Podobnie z ekipą techniczną.

Muzyka. Reżyser czuje i rozumie, że jest ona jednym z podstawowych środków przekazu emocji. Dlatego też zaprosił do współpracy popularnego we Francji Mathieu Chedida, proponując mu improwizacje zainspirowane bezpośrednio filmowymi sekwencjami. *Muzyka pochodzi przeważnie z impresji nagranych na żywo, rzadko robiłem powtórki, wszystko potoczyło się prawie instynktownie* – opowiada Chedid. Rezultat tych ekranowo-muzycznych impresji obdarzono kolejnym Cesarem.

W rezultacie film należy nie tylko zobaczyć, ale również... usłyszeć i przeżyć, przekonując się przy okazji, że Francuzi też potrafią robić dobre, a może nawet lepsze od hollywoodzkiego kino akcji. ■

Ne le dis a personne
REŻYSERIA **GUILLAUME CANET**. SCENARIUSZ **GUILLAUME CANET, PHILIPPE LEFEBVRE** WG **HARLANA COHENA**. ZDJĘCIA **CHRISTOPHE OFFSTEIN**. MUZYKA **MATHIEU CHEDID**. WYKONAWCY **FRANÇOIS CLUZET** (DR ALEXANDRE ARNAUD 'ALEX' BECK), **MARIE-JOSÉE CROZE** (MARGOT BECK), **ANDRÉ DUSSOLLIER** (JACQUES LAURENTIN), **KRISTIN SCOTT THOMAS** (HELENE PERKINS), **JEAN FRANÇOIS BRAND** (ERIC LEVKOWITCH), **JEAN ROCHEFORT** (GILBERT NEUVILLE). PRODUKCJA **LES PRODUCTIONS DU TRESOR – EUROPA CORP – M6 FILMS – CANEO FILMS – CANAL+ – CINE CINEMAS, FRANCJA 2006**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **125 MIN**

Pierwszy film Jasmine Dellal, „The American Gypsy", o sytuacji romskiej mniejszości w Ameryce, zdobył debiutantce uznanie na międzynarodowych festiwalach i przekonał ją do dalszych prób filmowego eksplorowania losu Cyganów. W 2002 roku zaczęła więc rejestrować koncerty romskich zespołów podróżujących wspólnie po Ameryce. Jej nowy film – „Opowieści cygańskiego taboru" – powstał jako efekt owych podróży, w których towarzyszyła muzykom.

Realizacja filmu zajęła pięć lat, podczas których Dellal rejestrowała muzykę i odwiedzała bohaterów w ich rodzinnych miejscowościach. Z dwustu godzin materiału, kręconego na taśmie filmowej i kamerą cyfrową, powstał niemal dwugodzinny dokument, pokrewny filmom goszczącym na polskich ekranach w ostatnich latach – sławnemu „Buena Vista Social Club" Wendersa czy interesującemu „Życie jest muzyką" Fatiha Akina. Film Dellal nie jest tak elegancki estetycznie jak dokument o muzykach z Kuby ani tak metodyczny, jak Akina badanie tureckiej muzyki. Zbudowany jest za to z materiału o wiele bardziej różnorodnego niż tamte.

Ta różnorodność jest poniekąd wynikiem samej idei trasy. Organizator przedsięwzięcia – World Music Institute, dobierał wykonawców wedle klucza geograficzego: kolejne zespoły miały odzwierciedlać etapy tysiącletniej romskiej wędrówki na Zachód. Zarazem każdy zespół wraz z odmienną częścią historii owej wędrówki przynosi odmienną muzyczną specyfikę i tradycję.

Korzenie Romów reprezentuje więc zespół z Indii – Maharaja – występujący z towarzyszącymi tancerzami. Inny etap historii symbolizuje rumuński Fanfare Ciocarlia, będący, jak zresztą wskazuje nazwa, kontynuatorem tradycji fanfare – zespołów cygańskich tworzących oprawę dla uroczystości szlachty. Drugi zespół z Rumunii to znany również w Polsce Taraf de Haidouks. Z Macedonii pochodzi piosenkarka Esma, która lata największej popularności przeżyła za czasów jedności Jugosławii. Wreszcie pochodzący z Hiszpanii Antonio, wykonujący zaaklimatyzowany w hiszpańskiej kulturze, lecz w istocie romski taniec – flamenco. Wszystkie razem miały dawać publiczności koncertów (teraz – widzom filmu) pojęcie o różnorodności wpływu, jaki Cyganie wywarli na muzyczną kulturę; a też ukazywać wewnętrzny kontakt, nić łączącą różne odmiany romskich tradycji. Te głębsze związki różnych wykonawców ujawnią się w pełni, gdy Romowie zamieszkujący dotychczas zupełnie odległe światy nawiążą w koncertowej trasie wzajemne relacje. Za zrozumieniem w codziennych kontaktach idzie zrozumienie w muzyce – wykonawcom wywodzącym się z innych cywilizacyjnie światów coraz łatwiej formować duety, a w końcu wszyscy jednoczą siły w długo opracowywanym finale – wspólnym wykonaniu tradycyjnej romskiej pieśni. Zatem przed naszymi oczami wyłania się coś na kształt uniwersalnej romskiej tożsamości. Sami bohaterowie Dellal rozważają zresztą, co łączy wszystkich Romów. Oczywista w ramach tego filmu odpowiedź brzmi: emocje wywoływane przez muzykę.

Nic zresztą dziwnego, że dla Dellal sprawy tożsamości są tak ważne. Jak mówi o sobie, jest Angielką od lat mieszkającą w Ameryce, łączącą w swoich żyłach krew polską, iracką i żydowską. To pomieszanie jest najlepszą predyspozycją do zajmowania się narodem wiecznych Obcych – żyjących tuż obok, ale nie podobnie. Obcych z wyboru; jak mówi dumnie jedna z bohaterek filmu: *nie zasymilowałam się dla nikogo*.

Istotną częścią tej świadomej odrębności jest sportretowana w filmie duma z muzyki. Rów- ›



...HARMONIA I BAS – CYGAŃSKA ARKA PRZYMIERZA

nocześnie jednak poczuciu kulturowej wartości towarzyszy poczucie krzywdy. Przede wszystkim wciąż istniejących uprzedzeń, niesprawiedliwych stereotypów, ale i krwawych historycznych traum. Jeden z muzyków opowiada o strachu swojego zespołu przed wyjazdem na koncerty w Niemczech i o zaskoczeniu pozytywnym przyjęciem. Romowie, nie dysponując żadną *realną* siłą, na prześladowanie mogą odpowiedzieć tylko rozwojem swojej kultury, manifestacją *mocy* symbolicznej. Innym tematem jest konieczność postępu cywilizacyjnego. Jak mówi jeden z muzyków, wykształcenie dzieci będzie jego osobistą zemstą za okrucieństwo, które spotkało i nadal spotyka jego naród.

Jednak niezależnie od tych problemów w centrum uwagi wciąż jest muzyka, nie tylko nagrywana ze sceny, ale *prosto z życia* Cyganów. Dellal wykorzystuje okazje, jakie mogą pojawić się w trakcie pracy dokumentalisty. W czasie kręcenia filmu jeden z muzyków Taraf de Haidouks wyprawia synowi wesele, a za chwilę gra na pogrzebie przyjaciela z zespołu. Widzimy, jak muzyka funkcjonuje na co dzień w cygańskiej społeczności, jak integruje ją i pozwala na kolektywne wyrażenie najważniejszych emocji – radości czy smutku.

Film Dellal ma być pochwałą dla kultury tego szczególnego narodu i częścią walki z uprzedzeniami wobec niego, przekształcając stereotypy dotyczące Romów przez podkreślenie tego, co jest owych stereotypów pozytywną treścią. Uwypukla się więc w filmie niezależność Romów, ich wytrwały opór wobec obcych wzorów kulturowych, manifestowany kult wolności.

Równocześnie film Dellal stanowi pokaz zaskakujących technik autoprezentacji. Oto część bohaterów filmu łączy rzeczy przeciwne – z jednej strony nie przestają przechwalać się swoją pozycją, osiągnięciami czy statusem w społeczności, z drugiej zaś – długo mówią o nieszczęściach i nędzy romskiego życia. A więc technika równoczesnego przedstawiania się w roli ofiary i zwycięzcy; dla polskiego widza ciekawe może być zobaczenie z zewnątrz takiej właśnie kombinacji, skądinąd przecież znajomej. ■



MŁODZI STRAŻNICY ROMSKIEJ TRADYCJI

Stardust
REŻYSERIA **MATTHEW VAUGHN**. SCENARIUSZ **JANE GOLDMAN, MATTHEW VAUGHN** WG POWIEŚCI **NEILA GAIMANA**. ZDJĘCIA **BEN DAVIS**. MUZYKA **ILAN ESHKERI**. WYKONAWCY **CHARLIE COX** (TRISTAN), **MICHELLE PFEIFFER** (LAMIA), **CLAIRE DANES** (YVAINE), **SARAH ALEXANDER** (EMPUSA), **NATHANAEL PARKER** (DUNSTAN THORN), **BEN BARNES** (MŁODY DUNSTAN), **MARK STRING** (SEPTIMUS), **BIMBO HART** (NAUKOWIEC), **SIENNA MILLER** (VICTORIA), **PETER O'TOOLE** (KRÓL), **ROBERT DE NIRO** (KPT. SHAKESPEARE). PRODUKCJA **DIBONAVENTURA PICT., INGENIOUS FILM PARTNERS, MARV FILMS, PARAMOUNT PICTURES, WLK. BRYTANIA – USA 2007**. DYSTRYBUCJA **UIP**. CZAS **130 MIN**


MICHELLE PFEIFFER, MELANIE HILL



SIENNA MILLER

GWIEZDNY PYŁ

MICHAŁ WALKIEWICZ

Po napisaniu powieści „Gwiezdny pył" Neil Gaiman dziękował znajomym i autorytetom tak różnym, jak piosenkarka Tori Amos, która wymienia go w swoich piosenkach, oraz nieżyjący brytyjski klasyk C.S. Lewis. Na koniec dodał: *Dzieci natomiast nie pomogły mi w najmniejszym stopniu. I bardzo dobrze: tego po nich oczekiwałem*. To wykrzyknik wieńczący autorską deklarację. Baśń, która powstała w okresie między najdonioślejszymi artystycznymi dokonaniami Gaimana, komiksową postacią Sandmana i fantastyczną wiwisekcją amerykańskiej mentalności w „Amerykańskich Bogach", pisana była z myślą o dorosłych. Pytania o złamanie konwencji, popkulturową wywrotowość i przynależność do postmodernizmu można sobie darować. Od wszystkich domniemanych, faktycznych, forsowanych albo życzeniowych właściwości postmodernizmu bardziej przekonują mnie, powtarzane niczym mantra, słowa autora: *Nie jestem postmodernistą*.

Co za ulga! Kiedy wyrzucam z głowy ponowoczesność, zostaje w niej jedynie opowieść o czarach i jej czarowna ekranizacja. Z rządzących adaptacjami reguł i teoretycznych konstruktów pozostaje z kolei zasada *coś za coś*. Materia obrazu za materię języka. Styl za styl. Rzeczywiście, reżyser Matthew Vaughn wszedł do ciemnego lasu, pełnego pułapek i niebezpieczeństw. Czyhała na niego nieskrępowana fantazja Gaimana oraz... Peter Jackson, a ściślej – zaproponowany przez niego we „Władcy Pierścieni" model superwidowiska fantasy, któremu siłą rzeczy trzeba dorównać. Nie tylko wizualnie, ale również pod względem eskapistycznego potencjału.

W literackim „Gwiezdnym pyle" tabliczkę *dla dorosłych* umieścić należy na polanie, gdzie wieśniak, ojciec głównego bohatera, uprawia seks z magiczną dziewczyną z Krainy Czarów. Gaiman opisuje, jak stają się jednością. Albowiem podział świata przedstawionego na wiktoriańską Anglię i Krainę Czarów jest umowny. Na pograniczu dwóch rzeczywistości leży wioska Mur. Jej mieszkańcy mogą przechodzić na drugą stronę raz na dziewięć lat, podczas Święta Majowego, gdy odbywa się czarodziejski jarmark. Tyle że Mur, choć nie wykracza poza granice Albionu, jawi się przedsionkiem zakazanych ziem. Miejscowi wiedzą o istnieniu baśniowych krain, które czasem wpływają na ich codzienne życie. Dla szarej społeczności *niemożliwe* jest zawsze stanem przejściowym.

Powieść zarysowuje niezbędny kontrast między światami, ale tylko do pewnego stopnia. Liczą się wybory, których dokonują bohaterowie po obydwu stronach Muru. Zanim dojdą do głosu moralne rozterki i „dorosłe" problemy, autor „Nigdziebądź" opowiada w gawędziarskim stylu o Krainie Czarów, przez którą podróżuje Tristan – młodzieniec, który obiecał ukochanej prawdziwą gwiazdkę z nieba. W jego przygodach czarny humor splata się dziecięcą naiwnością i trudno przewidzieć kolejne sztychy zadawane ostrzem absurdu. Miłość wiąże się z przemocą, trup ściele się gęsto. W odróżnieniu od klasyków fantasy, takich jak Tolkien czy Ursula K. Le Guin, Gaiman organizuje swoją wizję na wzór konwencjonalnych baśni, o wiele rzadziej sięgając do europejskich mitologii. Humor bliski Terry'emu Prachettowi (choć stężenie absurdu jest u Gaimana mniejsze), przesuwa „Gwiezdny pył" w stronę literatury otoczonej kultem, która, jak zwykło się na wyrost mawiać, jest nieprzekładalna.

Reżyser Matthew Vaughn zgoła nietuzinkową historię Gaimana próbuje wtłoczyć w bezpieczny schemat rozrywki od lat pięciu do stu pięciu. Film zbliża się z każdą minutą do fantastycznej *średniej*. Linię obrony Vaughn ma mocną. Robi przecież film dla szerokiej publiczności, celuje w górne miejsca box-office'u, znajduje się więc w nieuprzywilejowanej sytuacji. Znając powszechne oczekiwania, próbuje na powrót wyznaczyć granice między Dobrem a Złem. Gaimanowskie szarości zamienia w poprawną czerń i biel, na przemoc zerka jednym okiem. Nuty erotyczne zastępuje obietnicą miłości wiekuistej, spokojne rozwiązanie akcji – udramatyzowanym, pompatycznym finałem. Tępi pazur i osłabia ironię w scenach, gdzie powinna wybrzmieć z całą mocą. Ma też problemy z zachowaniem narracyjnego tempa. Film najpierw gna jak oszalały, inwentaryzując kolejne postaci i sceny z książki, później zaś usypia i staje się przegadany. Powieściowa dramaturgia traci na sile przez zły montaż i nieprzemyślaną kolejność scen. Humor zachowany zostaje jakby mimochodem – ale bez niego „Gwiezdny pył" byłby fabularnie nie do odróżnienia od filmowych baśni w rodzaju choćby „Legendy" Ridleya Scotta.

Z drugiego końca czarodziejskiego lasu groźnie jednak kiwa palcem Peter Jackson: *The Show Must Go On!* I jego życzenie Vaughn wypełnia sumiennie. Obrazy, które biorą we władanie ekran, odsyłają to do surowego średniowiecznego realizmu a la Zeffirelli, to znów do baśniowej mechaniki sięgającej wręcz projektów Leonarda da Vinci. W większości jednak to świat z komputera. Wizualna obfitość wychodzi filmowi na dobre, ale przydałoby się więcej inwencji, serca ze strony twórców, czegokolwiek, co otworzyłoby drzwi do Krainy Czarów autora powieści.

Dobitnie uświadamia to sekwencja *piracka*, z wyborną rolą Roberta De Niro. To obszar twórczej współpracy reżysera z pisarzem i zarazem najlepsza partia filmu. Banda rzezimieszków i oprychów pod wodzą kreującego się na Postrach Niebios (bo mowa o piratach powietrznych) kapitana Shakespeare to dla niego wymarzony materiał. Soczyste i autentycznie zabawne dialogi, inscenizacyjny polot i rozmach sprawiają, że te sekwencje są jak wizytówka zostawiona przez kino współczesnej kultowej fantasy. Czarnoksiężnicy, Gwiazdki i Wróżki nie kryjące erotycznych apetytów wiedzą przecież, że trzeba dorabiać na boku. Na stronicach powieści ciężko jest w dzisiejszych czasach żyć długo i szczęśliwie. ■



ANNA GEISLEROVA



ANNA GEISLEROVA, ROMAN LUKNAR

PIĘKNOŚĆ W OPAŁACH

MARIA OLEKSIEWICZ

Czechy, rok 2002, lato, kiedy katastrofalna powódź niszczyła czeskie miasteczka i miasta, a wezbrana Wełtawa zagrażała nawet pięknemu Mostowi Karola w Pradze. Od dokumentalnych zdjęć z tamtego okresu zaczyna się najnowszy film Jana Hřebejka „Piękność w opałach".

Ową pięknością jest ładniutka Marcela Čmolikova. Nie przekroczyła chyba jeszcze trzydziestki, ale ma już dwoje dzieci. Siedzi w domu, przygotowuje knedliki dla zaharowanego męża, Jardy, który ma warsztat samochodowy na obrzeżach Pragi. Nic już ich właściwie nie łączy, chociaż kiedyś, gdy się pobierali, byli w sobie z pewnością zakochani. Ona nie może patrzeć na nędzne mieszkanie, dusi się w atmosferze beznadziei. A w dodatku Jarda okazuje się brutalem, kiedy w czasie jednej z awantur rozbija siekierą szafę. Marcela szuka schronienia przed jego nieczułością i brutalnością u państwa Hrstków – swojej matki i jej nowego męża. Matka ją rozumie, ale pan Hrstka nie okaże nawet cienia współczucia. Straszny jest ten Richard Hrstka, traktujący Marcelę i jej dzieci jak intruzów, bezustannie wyrzucający z siebie pouczenia, zakazy i nakazy. Jego tyrania jest tak nieznośna, że mali Čmolikowie zastanawiają się, jak się go pozbyć, snują nawet fantastyczne plany zabójstwa.

Marcela wpadła z deszczu pod rynnę. I tak by znowu tkwiła w beznadziei, gdyby nie pojawił się starszy od niej o jakieś 25, a może nawet 30 lat nobliwy, zamożny Czech, Evžen Beneš, od lat osiadły we Włoszech. Książę, a raczej król z bajki, któremu skradziono w Pradze luksusowe volvo, i *podprowadzono* je do warsztatu Jardy, gdzie miało ulec procesowi, jak to się określa w złodziejskim żargonie, *uzdatnienia*. Tyle tylko, że natychmiast trafia tam policja. Čmolik idzie za kratki, chociaż właściciel volvo wcale nie żąda dla niego kary i chętnie by nawet pomógł rodzinie nieuczciwego mechanika. „Musimy sobie pomagać" – *my* to znaczy Czesi – mrugają do nas porozumiewawczo reżyser i jego scenarzysta, przypominając swój głośny i nominowany do Oscara film sprzed paru lat.

Pan Beneš szybko staje się kimś w rodzaju Pygmaliona wobec Marceli. Proponuje, aby wraz z dziećmi zamieszkała w jego toskańskiej posiadłości. Straszny pan Hrstka kwituje to z sarkazmem: *No cóż, my już jesteśmy załatwieni, ale oni mają szansę.* I ma rację, bo we Włoszech Marcela z pewnością nabierze ogłady i przestanie dolewać coca coli do wina.

A kiedy z nowym mężem i dziećmi przyjedzie znowu do Pragi, będzie już damą.

Ale zmienił się też, po wyjściu z paki, Jarda. W warsztacie chyba nieźle mu idzie, mieszkanie wyremontował i odpucował na wysoki połysk. Na krótką chwilę Marcelę i Jardę znów połączy namiętność, ale to już bez znaczenia, co Evžen rozumie i nie będzie rozdzierał szat z zazdrości. Czeska komedia pełna jest pogodnej wyrozumiałości dla ludzkich słabości. Čmolikowie i Hrstkowie to tacy czescy Matysiakowie, zwyczajni ludzie zanurzeni w szarej codzienności, przedstawieni z sympatią, ale i lekką ironią. U nas nazwisko „Matysiakowie" stało się symboliczne za sprawą najdłużej nadawanej w radio powieści odcinkowej, w Czechach na przełomie lat 60. i 70. zbiorczym nazwiskiem dla takich przeciętniaków byli Homolkowie z filmowej trylogii Jarosława Papouška. Bohaterowie „Piękności w opałach" niezbyt się od nich różnią.

Jesteśmy narodem anegdociarzy – twierdzi czeska pisarka Eva Kanturkova. I rzeczywiście, z pogaduszek przy piwie i opowiadania anegdot narodziły się nie tylko „Przygody dobrego wojaka Szwejka", ale także proza Bohumiła Hrabala. W latach 60. czescy nowofalowcy nie pisali manifestów, wytyczających wspólny program. Tym, co ich łączyło – twierdził Hrabal w wywiadzie z 1968 roku – była dewiza, że w życiu jest więcej prawdy niż w filmie. A więc pokora wobec rzeczywistości, umiejętność kreślenia niepowtarzalnych w swoim indywidualizmie portretów zwykłych *ludzików*. Dawną czeską *nową falę* charakteryzowała także umiejętność tworzenia twórczych tandemów. To przetrwało do dzisiaj, ma swoją kontynuację w nowych konfiguracjach. Dość przywołać tandem Zdenka i Jana Sveraków, ojca-scenarzysty i syna-reżysera, których dziełem jest nagrodzony Oscarem „Kola". Podobny tandem tworzą dwaj 40-latkowie, Hřebejk i Petr Jarchovský. W latach 1987-1991 razem studiowali scenariopisarstwo na praskim FAMU. Łączy ich podobny typ wrażliwości, podobny zmysł wychwytywania postaci, które znają czy to z własnego życia, czy z anegdot. Galeria wykreowanych przez nich postaci jest barwna i rozległa, zaludnia filmy „Musimy sobie pomagać", „Pod wspólnym dachem" czy „Na złamanie karku". Teraz wzbogacili ją o portrety rodziny Čmolików i Hrstków. A wszystko zaczęło się od Marceli Čmolikovej, młodej kobiety, której małżeństwo jest nieudane, ale otwiera się przed nią nadzieja na nowy, uładzony związek. W pierwszej wersji jej kolejnym partnerem miał być 35-latek, ale podróż obu scenarzystów do Włoch zmieniła koncepcję. Wtedy to niespodziewanie pojawił się u nich starszy pan, który przedstawił im swoją młodą żonę – i tak znalazł się w filmie. Doprawdy rację miał Hrabal! Życie jest prawdziwsze niż kino, trzeba tylko umieć to dostrzec. ■

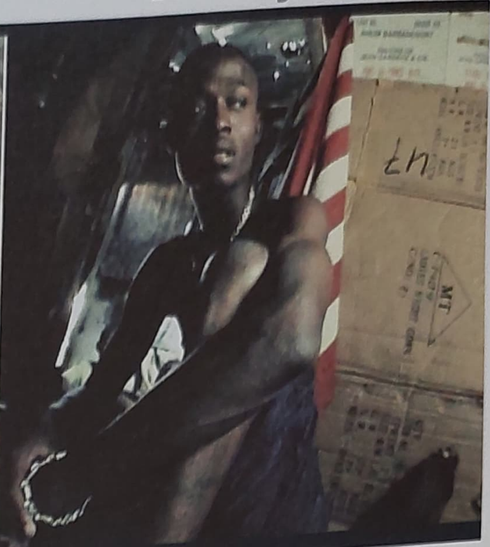
Kráska v nesnázich

REŻYSERIA **JAN HŘEBEJK**. SCENARIUSZ **PETR JARCHOVSKÝ**. ZDJĘCIA **JAN MALIR**. MUZYKA **ALES BREZINA**. WYKONAWCY **ANNA GEISLEROVA** (MARCELA), **ROMAN LUKNAR** (JARDA), **JANA BREJCHOVA** (MATKA MARCELI), **JAN HRUŠINSKY** (PAN HAVLIK), **JIŘI MACHAČEK** (PATOČKA), **ANDREJ TOADER** (MIREK), **JIRI SCHMITZER** (WUJEK RICHIE). **PRODUKCJA TOTAL HELPART T.H.A., ČESKA TELEVIZE CZECHY 2006**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **110 MIN**

Ghosts of Cité Soleil
REŻYSERIA **ASGER LETH** I **MILOS LONCAREVIC** (WSPÓŁPRACA). SCENARIUSZ **ASGER LETH**. ZDJĘCIA **FREDERIK JACOBI, ASGER LETH** I **MILOS LONCAREVIC**. MUZYKA JERRY „WONDER" DUPLESSIS I **WYCLEF JEAN**. SCENOGRAFIA **ASGER LETH**. WYKONAWCY **WINSON „2PAC" JEAN, WYCLEF JEAN, JAMES „BILY" PETIT FRERE, ÉLEONORE „LELE" SENLIS**. PRODUKCJA **SONY BMG FILM / INDEPENDENT PICTURES / NORDISK FILM / SAK PASE FILMS / SUNSET PRODUCTIONS, DANIA – USA 2006**. DYSTRYBUCJA **AGAINST GRAVITY**. CZAS **85 MIN**



MIASTO SŁOŃCA – SLUMSY HAITI



JEDEN ZE ŚWIADKÓW UPADKU DYKTATURY

MIASTO SŁOŃCA

IWONA CEGIEŁKÓWNA

Na tle urokliwych nadmorskich krajobrazów pierwsze napisy: *W wigilię świąt Bożego Narodzenia 1492 roku Krzysztof Kolumb odkrył „Raj na Ziemi"*, obecne Haiti... Chyba nie może być większego kontrastu niż między tym *ziemskim rajem* z czołówki i nędzą slumsów stolicy kraju, Port-au-Prince, której obrazy pojawiają się na ekranie chwilę później. Nędzą tak wielką, że sytuuje dziś Haiti na trzecim miejscu listy najbardziej niedożywionych krajów świata.

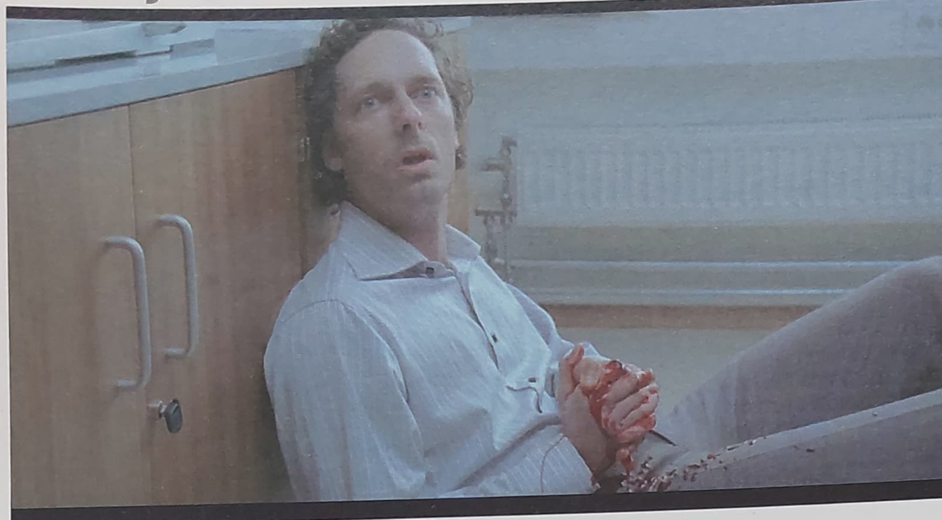
Agonię prezydentury jednego z ostatnich tamtejszych dyktatorów, Jean-Bertranda Aristide'a, sportretował w swoim debiutanckim filmie młody Duńczyk, Asger Leth. „Miasto Słońca" w ciągu niespełna roku, który upłynął od światowej premiery filmu, prezentowane było na najważniejszych festiwalach kina dokumentalnego, IDFA i CPH: DOX w Danii. Polscy widzowie mogli film zobaczyć na ubiegłorocznym Warszawskim Festiwalu Filmowym i Watch Docs (pod tytułem: „Duchy z Cité Soleil"). W zamyśle reżysera film miał być fabułą. Rzeczywistość okazała się jednak na tyle bogata, że przerosła koncepty scenarzysty. Dynamicznie zrealizowany obraz ogląda się zresztą jak połączenie ostrego dramatu społecznego z wciągającym kinem akcji. Są tu też elementy romansu i niemal antycznej tragedii: dwaj bracia działają po różnych stronach politycznej barykady i kochają jedną (do tego białą) kobietę.

Cité Soleil – Miasto Słońca to niecodzienna nazwa dla dzielnicy nędzy. Z tłumu barwnych postaci zaludniających miasto reżyser wyłowił dwóch bohaterów, którzy okazali się idealnymi filmowymi protagonistami. 2Pac i Bily to bracia. Ten pierwszy, zdecydowany i charyzmatyczny, wygląda jak typowy gangster z hollywoodzkich filmów akcji. Bily to typ bardziej stonowany, nawet nieco marzycielski. Obaj przewodzą „Duchom" – niecodziennej armii, która rekrutuje się z większych i mniejszych rzezimieszków z dzielnicy nędzy w Port-au-Prince. Mają oni wspierać prezydenta Jean-Bertranda Aristide'a, ale w chaosie, w którym żyją, trudno powiedzieć, kto jest przyjacielem, a kto wrogiem. W momencie kręcenia zdjęć (2004) rząd Aristide'a chylił się już ku upadkowi. Tylko 2Pac starał się do końca zachować lojalność wobec prezydenta. Bily poszukał dla siebie innej drogi, poza gangiem. Niejednoznaczną sytuację osobistą bohaterów komplikuje i polityka, i ekonomia. Codzienne życie w Mieście Słońca bardzo odbiega od zachodnich standardów: na niespełna 2 km kwadratowych mieszka ćwierć miliona ludzi. Parterowe rudery pozbawione są bieżącej wody i kanalizacji. Miasto Słońca to też – w dosłownym znaczeniu – miejsce wyjęte spod prawa. Dzielnica rządzi się własną, gangsterską jurysdykcją i chyba nikomu z zewnątrz nie przyszłoby do głowy, by zmieniać ten stan rzeczy. Wyrwanie się z tego zaklętego kręgu nędzy i przemocy jest prawie niemożliwe. Jedną z dróg ucieczki okazuje się muzyka. Zwłaszcza dla 2Paca, poety, zafascynowanego rapem i hip-hopem. Inną ścieżką ucieczki są przyjaźń i miłość wprowadzające w ciemną rzeczywistość nieco jaśniejsze nuty. Do czasu jednak, bo francuska wolontariuszka Lele podoba się obu braciom...

Debiutancki film młodego Duńczyka zdobył wiele entuzjastycznych ocen nie tylko krytyków i publiczności, ale też autorytetów takich jak Werner Herzog. Asger Leth jest synem cenionego duńskiego reżysera Jørgena Letha (m.in. Srebrny Smok w Krakowie za „Livet i Danmark"), autora przeszło 40 dokumentów, który parę lat temu pojawił się przed kamerą w swoich (i Larsa von Triera) „Pięciu nieczystych zagraniach". Współautorem scenariusza do tego ostatniego jest Asger, który pełnił też funkcje pierwszego asystenta von Triera i reżysera drugiej ekipy. Jørgen Leth od wielu lat mieszka na Haiti, gdzie syn wielokrotnie go odwiedzał. Wyjaśnia to swobodę, z jaką porusza się w meandrach haitańskiej rzeczywistości. Już samo przeniknięcie do gangu było nie lada wyzwaniem. Młodych bohaterów udało się sfotografować nie tylko wiarygodnie, ale i na wielu planach – często w bardzo prozaicznych sytuacjach (codzienna toaleta, żarty, kłótnie). Kamera serbskiego operatora Milosa Loncarevica zbliża się do nich – ale na tyle, na ile sami na to pozwalają. Jaki jest w ich wyznaniach procent autentyzmu, a jaki autokreacji? To już zupełnie inna sprawa. Loncarevic, także współreżyser filmu, kręcił zdjęcia w slumsach, za inne odpowiedzialni byli Leth i duński operator Frederik Jacobi. Cały materiał zdjęciowy zmontowano z telewizyjnymi newsami i archiwalnymi filmami dokumentującymi wydarzenia na Haiti.

„Miasto Słońca" to naprawdę znakomicie zrealizowany film, w którym muzyka, obraz i przesłanie harmonizują ze sobą i uzupełniają się nawzajem. Muzyka niekiedy zapowiada wydarzenia, innym razem je komentuje, a jeszcze innym łagodzi brutalną i trudną do przyjęcia prawdę. Duża w tym zasługa odpowiedzialnego za oprawę muzyczną Wyclefa Jeana – współproducenta filmu, pojawiającego się też na ekranie. To dziś jedna z największych gwiazd amerykańskiego rapu i hip-hopu (do 1997 – lider The Fugees). Wyclef urodził się jednak na Haiti i nigdy nie zapomniał o swoich korzeniach (jego fundacje Clef Kids i Yele Haiti pomagają tamtejszej młodzieży).

Trzeba jednak w pełni uświadomić sobie, co jest materią filmu Letha. Haiti stało się republiką (pierwszą na świecie „czarną"), z demokratycznie wybieranym prezydentem, już na początku XIX wieku. De facto jednak w burzliwej historii kraju na demokrację nie było miejsca. Teraz nazwa Haiti staje się synonimem rozpaczliwej wręcz biedy i politycznego chaosu. *Jak się potoczy moje życie? Nie wiem. Może dobrze, może źle* – mówi już w pierwszych scenach jeden z bohaterów filmu. Bo dla ludzi takich jak 2Pac czy Bily przyszłość wciąż pozostaje niejednoznaczna. ■


TROND FAUSA AURVAG

Den Brysomme mannen
REŻYSERIA **JENS LIEN**. SCENARIUSZ **PER SCHREINER**. ZDJĘCIA **JOHN CHRISTIAN ROSENLUND**. MUZYKA **GINGE ANVIK**. WYKONAWCY **TROND FAUSA AURVAAG** (ANDREAS), **PETRONELLA BARKER** (ANNE BRITT), **PER SCHAANING** (HUGO), **BRITTE LARSEN** (INGEBORG). PRODUKCJA **SANDREW METRONOME NORGE A/S, THE ICELANDIC FILMCOMPANY, TORDENFILM AS. NORWEGIA – ISLANDIA 2006.** DYSTRYBUCJA **VIVARTO**. CZAS **95 MIN**

KŁOPOTLIWY CZŁOWIEK

JAN OLSZEWSKI

Początek: młody człowiek na przystanku metra obserwuje całującą się parę, potem skacze pod pociąg. Ani chybi, poniósł śmierć, ale już w następnej scenie widzimy go znów, może jest w zaświatach. W niebie czy w piekle? Indagowany w tej sprawie Trond Fausa Aurvaag, odtwórca głównej roli, odpowiadał: jakie tam zaświaty, przecież to współczesna realna Norwegia!

Być może jednak, że prawda leży pośrodku. Że wszystko jest opowieścią alegoryczną. Andreas przeżył zawód miłosny, cierpiał, dostaje więc (nie pytamy, od kogo) drugą szansę. Zostaje przeniesiony do lepszego, poprawionego świata, który jest przedmiotem naszych marzeń. Gdyby tak właśnie było, to ów świat wyrażałby jakąś prognozę na temat przyszłych losów naszej cywilizacji. By tę prognozę prawidłowo odczytać, musielibyśmy skonfrontować ją z najprostszymi prawdami antropologicznymi.

Więc tak: istota ludzka jest bytem w równym stopniu biologicznym, co duchowym. Została ukształtowana zarówno przez naturę, jak i przez kulturę. Ten pierwszy czynnik jest oczywisty; ten drugi wyniknął stąd, że człowiek zawsze żył w warunkach zbiorowości. A żył w ten sposób, by chronić się przed zagrożeniem z zewnątrz, m.in. właśnie ze strony natury.

I oto teraz, w filmie „Kłopotliwy człowiek", cały ten system zostaje poddany redukcji. Wyeliminowano czynniki konfliktogenne. Zniknęła natura. Widzimy ją jako kamienną pustynię, wyrzuconą poza nawias ludzkiego bytu, czyli wielkiego miasta-świata. Zniknęła także kultura. Pozostał tylko jej wymiar pragmatyczny.

Podstawą funkcjonowania owej wielkomiejskiej społeczności jest hasło: każdy człowiek ma prawo do komfortu. Przede wszystkim materialnego, o to dba urbanistyka, architektura, technika. Ale także psychicznego, o to dba obyczajowość. Rzecz w tym, by ludzie czuli się akceptowani, potrzebni. To, co odnosi się do życia służbowego czy towarzyskiego, dotyczy także kontaktów erotycznych. Każdy mężczyzna może ubiegać się o względy każdej kobiety, każda oferta będzie rozpatrzona z maksymalną życzliwością. Wypchnięcie natury poza granicę miasta-świata wyraża się m.in. właśnie poprzez ową rzeczowość. Związki między kobietą a mężczyzną nie mają charakteru emocjonalnego, nikt nie działa pod presją instynktu, intuicji czy olśnienia.

Andreas to wszystko akceptuje. Składa ofertę, zostaje przyjęty, tegoż wieczoru ląduje w sypialni swojej wybranki, obydwoje zaczynają wspólne inwestycje. Ale potem zdarza się coś, co ma wszelkie cechy miłości szalonej. Andreas widzi inną dziewczynę, zrywa z pierwszą, składa ofertę tej drugiej, zostaje przyjęty. Wszelako nowa partnerka przyznaje, że utrzymuje kontakty z trzema innymi mężczyznami i że nie chciałaby z nich zrezygnować. Andreas domaga się prawa wyłączności, co w tamtym świecie jest źle widziane. Jego upór prowadzi do tragedii.

Można w tym wszystkim widzieć opowieść SF, kolejną utopię negatywną. Ale można także dopatrzeć się czegoś w rodzaju dramatu egzystencjalnego, a wtedy należałoby szukać analogii w lekturach najwyższej rangi. W arcydziełach eseistyki.

Pod koniec lat sześćdziesiątych Czesław Miłosz wydał „Widzenia nad zatoką San Francisco", historiozoficzno-kulturoznawcze studium poświęcone Ameryce tamtych lat, trochę z perspektywy procesów, które nadchodziły i które później znalazły potwierdzenie, zresztą także w innych miejscach świata. Autor rejestrował możliwe zagrożenia: zniszczenie przyrody, przerosty techniki, kryzys religii, rewolucję obyczajową. Szukał nadziei ratunku. Znalazł ją – może! – w sumujących się doświadczeniach minionych pokoleń.

Brzmi to tak. *Nie umiemy żyć nago. Musimy stale owijać się w kokon naszych konstrukcji myślowych, naszych zmieniających się stylów filozofii, poezji, sztuki. (...) Najściślej ludzką z naszych czynności jest bezustanna praca prządki. Ponieważ nitki wysnute przez naszych poprzedników nie giną, przechowują się, my jedni spośród istot żywych mamy historię, poruszamy się w olbrzymim labiryncie, w którym splata się teraźniejszość i przeszłość. Ten labirynt chroni nas i pociesza, ponieważ jest anty-Naturą.* A nieco dalej: *Ludzki labirynt mnie zachwyca, bo rozwija i uwyraźnia, co było zaledwie przeczute. Rozwija też i uwyraźnia każde głupstwo, które musi spiętrzyć się i przesilić.*

Ciekawa rzecz! Wielka redukcja w filmowym mieście-świecie zaczęła się zapewne od utajnienia labiryntu. Ludzie nigdy nie wspominają o przeszłości; nie mają skali porównawczej. Żyją nago – i tego nie widzą. Wszystko funkcjonuje sprawnie – aż zjawi się ktoś, kto zobaczy.

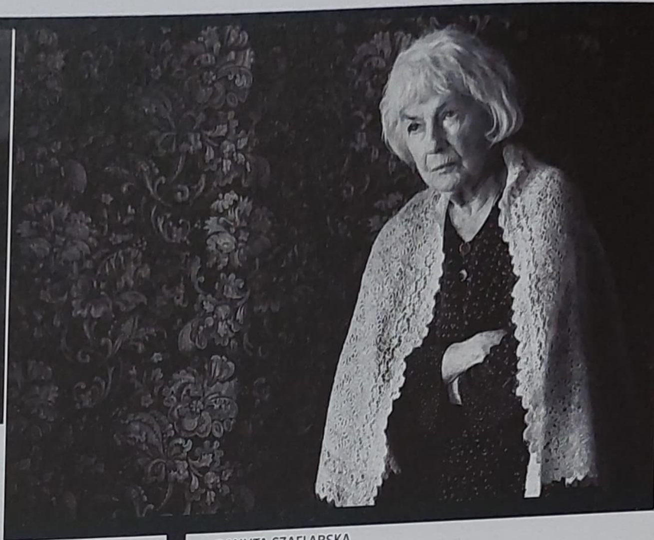
Andreas dostrzega, że miłość bez odrobiny szaleństwa jest śmieszna; że poligamia ma w sobie coś nieprzystojnego. Tęskni do dzieci, których w świecie-mieście nie ma. Może to sprawa szczególnej empatii? Czuje fluidy, słyszy dźwięki, których inni nie odczuwają i nie słyszą. Więc może czuje także tunel pod chodnikiem. Tak czy owak, rozpocznie poszukiwania. Sceny, w których przebija się przez betonową ścianę, winny znaleźć się w antologii współczesnego kina.

Poszukiwania zostają uwieńczone powodzeniem. To, co Andreas znajduje, jest właściwie bezużyteczne, nieefektowne. Jakaś zagracona kuchnia, kredens i szafki, talerze i słoiczki. Rzeczy potrzebne obok zbędnych. Ale może to jest istotą historii.

No tak, tylko że Andreas nie zdążył już tego zobaczyć. Jego współobywatele go nie chcą: *Jeśli nasz świat ci się nie podoba, zbuduj sobie lepszy! Jesteśmy gotowi dostarczyć ci idealnej sytuacji wyjściowej. Oto punkt zerowy, działaj teraz!*

Oczywiście mu się nie uda. A efekt jego odkrycia będzie żaden. Ludzie, którzy go skazali, nie pisną ani słowa. Przypadkowi świadkowie – także nie. Więc może nie należało szukać, ryzykować. Ale czy rzeczywiście? Sprzeciw, choćby nieskuteczny, ma czasem wartość dobrowolnej ofiary. ■





DANUTA SZAFLARSKA

PORA UMIERAĆ

JERZY PŁAŻEWSKI

Do W. Sz. Pani
Danuty Szaflarskiej
w miejscu

Droga Pani Danuto,
Dawno nie zdarzyło mi się tak wzruszyć na filmie polskim, jak ostatnio na „Pora umierać" Doroty Kędzierzawskiej. Pozwoli Pani, że podzielę się wrażeniami po obejrzeniu filmu, który jest prawdziwym Pani benefisem. Ja wiem, że słowo *benefis* wyszło z obiegu, że jest może pojęciem przestarzałym. Ale właśnie Pani kreacja zbudowana jest na wielu pojęciach *przestarzałych*, inaczej odbieranych przez widzów kilkudziesięcio- a inaczej przez kilkunastoletnich.

Tytuł filmu jest tylko z lekka zawoalowaną zachętą do wspomnień, do spojrzenia wstecz. Spoglądam i widzę siebie, siedzącego w nabitej sali warszawskiego kina Polonia na prapremierze pierwszego po wojnie filmu polskiego „Zakazane piosenki". Już nie tak wielu jest wśród żywych uczestników tamtego pokazu. Ale u ludzi oklaskujących wówczas to nieświetne przecież dzieło zrodziło się, a potem ugruntowało przeświadczenie, że symbolem odradzającej się polskiej kinematografii jest – Danuta Szaflarska.

Zaczynała Pani swą karierę aktorską, gdy ja zaczynałem uprawiać zawód filmowego krytyka. Nazbieraliśmy przez lata doświadczeń. Nie chcę powiedzieć bynajmniej, że jesteśmy mądrzejsi od następnych pokoleń, ale z pewnością mamy więcej przemyśleń, więcej punktów odniesienia. Wyobrażam sobie, że kiedy dostała Pani scenariusz „Pora umierać", pióra samej reżyserki, skusiła Panią do przyjęcia roli możliwość podsumowań, możliwość przeciwstawienia życiowych doświadczeń niektórym modnym trendom, zachwalanym pochopnie.

Reżyser Kędzierzawska doskonale zobrazowała *czas przeszły dokonany*. Wybrała drewnianą stuletnią willę w charakterystycznym stylu falenicko-otwockim. Umieściła we wnętrzu stary zegar, stare radio, telefon, w którym *wykręca się* numer, wkładając palec do okrągłego otworu z cyfrą. Oglądamy to w dobie, w której wszechwładna reklama szantażuje nas wciąż nowocześniejszymi obiektami techniki czwartej czy piątej *generacji* – a dotyczy to nie tylko przedmiotów, bo także naszych sposobów na życie. Warto więc czasem zastanowić się, które ze stwarzanych nam warunków zwiększają nasze szanse na szczęście, a które nie.

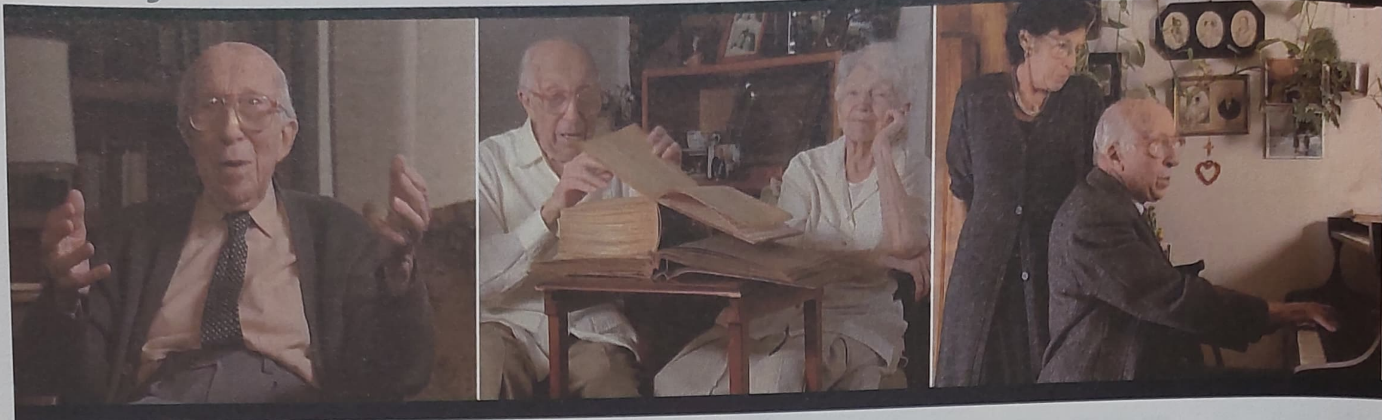
Starości chętnie przypisuje się konserwatyzm, stawiając przy tym zwykle znak ujemny, nieprawdaż? Zwłaszcza, gdy ktoś uporczywie podkreśla niezmienność przekonań lub krytycyzm wobec modnych propozycji. W filmie Doroty Kędzierzawskiej zagrała Pani kobietę *konserwatywną* nie z myślowego lenistwa, tylko ze świadomości, że żadna nowość nie jest wartością samą w sobie, póki się nie stwierdzi, że jest – lepsza. Aniela w Pani wykonaniu nie ma nic ze starczej bierności, potrafi podejmować zdecydowane decyzje, gdy coś uzna za właściwe. Od takiej sceny zaczyna się film: gdy bohaterka słowem Cambronne'a ruga bezceremonialną doktorkę, chamsko lekceważącą starość (dobrym pomysłem jest parokrotne umieszczenie na ścieżce dźwiękowej zadowolonego autokomentarza: *Dobrze jej powiedziałam*).

Myślowej sprawności Anieli nie przeczy świetna scena, kiedy wchodząc do sąsiedniego pokoju, zatrzymuje się i drapiąc w głowę pyta: *Po co ja tu przyszłam?*. Kłopotów z pamięcią nie należy mieszać z kłopotami z hierarchią zasad. Przekonuje Pani, Pani Danuto, zarówno wtedy, gdy broni Pani decyzji od dawna przemyślanych (sprzedać willę? na rozbiórkę? nigdy!), jak i wtedy, gdy trzeba natychmiast zareagować na nowe sytuacje (gdy wychodzi na jaw *zdrada* syna, lub trzeba zdecydować o losie pamiątkowego pierścionka). Czujemy, że są to uzasadnione, racjonalne decyzje, a nie chwile rozdrażnienia starszej pani. Bezsprzeczną wartością filmu jest wygranie milczenia, często mówiącego więcej niż dialog. Dwie milczące sceny robią szczególne wrażenie: Pani oczy, patrzące na tańczące walca dzieci i Pani oczy, bardzo długo eksponowane po krótkim osadzeniu syna: *Nie przyjeżdżaj!*. Właśnie różnica w charakterze tych dwóch spojrzeń wydaje mi się zasadniczym tematem filmu.

Staram się, Pani Danuto, rozwiązać zagadkę: jak to Panie zrobiły, że film, nie grzeszący nadmiarem zdarzeń, tak po prostu – wzrusza. Oczywiście pewien typ emocji wznieca sam upływ czasu. Siła tej emocji zależy od wieku widza. Słabsza jest u młodzieży, dla której liczy się teraźniejszość i przyszłość, a przeszłość tylko minimalnie. Natomiast u nestorów, zmierzających do kresu drogi, rzeczy dawno przeżyte nabierają patosu. Ułatwia to optymistyczna funkcja pamięci, ujawniona choćby w odezwaniu się do wiernej suczki, że dawniej zimy były zimniejsze, a pieski mądrzejsze. Skonfrontowanie dwóch warstw czasowych, przeszłej i obecnej, może być dokonywane obrazem albo słowem. Uważa się zwykle, że operowanie obrazem jest bardziej filmowe, więc skuteczniejsze. W „Pora umierać" mamy dwa lub trzy cofnięcia w czasie, kiedy widzimy Anielę za narzeczeńskich czasów, lekko nieostrą, w białej sukience. To skutkuje, ale nie jest niespodzianką – każda staruszka była kiedyś dziewczęciem. O dziwo, silniej wzruszył mnie zabieg dialogowy, miękko wypowiedziana przez Panią kwestia, gdy Aniela, zgromiwszy syna za nielojalność, wspomina, jaki był kiedyś malutki: *A jak się słodko przytulał!* W zestawieniu z masywną, niepoetycką sylwetką pana Globisza chwyta to za gardło.

Dziękuję Pani za sumę przeżyć, które – jak w finałowym *travellingu* ku niebu, brawurowo zaaranżowanym przez autora zdjęć Arthura Reinharta – prowadzą nas, widzów, daleko poza przyziemne horyzonty. Tak hojnie częstuje nas ostatnio ową przyziemnością rodzime kino. A przecież warto, przynajmniej raz, zadać sobie pytanie o przeżytą przeszłość. Jak pisał kiedyś Jan Rostworowski: *Kilka razy pięknie zaśpiewał ptak, kilka razy pięknie uśmiechnęła mi się kobieta,*
I przeszło życie.

SCENARIUSZ I REŻYSERIA **DOROTA KĘDZIERZAWSKA**. ZDJĘCIA **ARTHUR REINHART**. MUZYKA **WŁODEK PAWLIK**. TRESER **KATARZYNA MIKLIŃSKA**. WYKONAWCY **DANUTA SZAFLARSKA** (ANIELA), **KRZYSZTOF GLOBISZ** (SYN ANIELI), **PATRYCJA SZEWCZYK** (WNUCZKA ANIELI), **KAMIL BITAU** (DOSTOJEWSKI), **ROBERT TOMASZEWSKI** (NATRĘT), **AGNIESZKA PODSIADLIK** (DZIEWCZYNA), **PIOTR ZIARKIEWICZ** (TRĘBACZ), **MAŁGORZATA ROŻNIATOWSKA** (PANI DOKTOR), **WITOLD K.** [KACZANOWSKI] (NOTARIUSZ), **WIT KACZANOWSKI JR** (WITUŚ), **JOANNA SZARKOWSKA** (ANIELA W MŁODOŚCI), **WERONIKA KARWOWSKA** (SĄSIADKA), **KAI SCHOENHALS** (SĄSIAD), **TOKAJ** (PIES FILA). PRODUKCJA **TANDEM TAREN TO, KID FILM ARTHUR REINHART, TVP, POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ** (WSPÓŁFINANSOWANIE). **POLSKA 2007**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **110 MIN**



„PROFESOR STEFAN SWIEŻAWSKI": CODZIENNA WĘDRÓWKA FILOZOFA

LEKCJA MĄDROŚCI SPEŁNIONEGO ŻYCIA

TADEUSZ SZYMA

Gdy niedługo przed wakacjami po specjalnym pokazie niezwykłego dokumentu o życiu, filozoficznych i religijnych poglądach oraz naukowych dokonaniach profesora Stefana Swieżawskiego w sali kina Muranów rozbłysły światła - licznie zgromadzona i najwyraźniej mocno poruszona publiczność powstała z miejsc do długiej owacji. Był to spontaniczny wyraz podziwu i uznania dla zmarłego przed trzema laty bohatera filmu a zarazem podziękowanie za półtoragodzinną, głęboko przejmującą lekcję filozofii życia, pełną – jak w platońskiej trójjedni wartości – prawdy, dobra i piękna. Lekcję, której prostota i głębia zostały poświadczone autentyzmem stu niemal lat mężnego zmagania się Profesora z wyjątkowo trudnym losem i demonami minionego wieku.

Ten gest wdzięczności widowni skierowany był również do reżysera Pawła Woldana i – może bardziej jeszcze – do głównego sprawcy wydarzenia, prywatnego producenta Tadeusza Lampki. Bowiem to jego, zarobione na najpopularniejszych serialach tv, pieniądze nieoczekiwanie znalazły tak szlachetną lokatę. Wspaniałomyślny gest, jak na razie czysto mecenasowski, zasługuje na szczególne podkreślenie i honor, ponieważ nie słychać, niestety, by któryś z kanałów telewizyjnych szykował się do emisji tej nieszablonowej propozycji programowej. A przecież z racji wyjątkowych walorów edukacyjnych, przejrzystej konstrukcji, znacznej stosunkowo przystępności i wartościowego przesłania powinna ona znaleźć przede wszystkim miejsce, i to poczesne, w ramówkach telewizji publicznej.

Na specjalny pokaz w kinie Muranów reżyser przygotował skróconą i zsyntetyzowaną wersję filmową dużo bogatszego materiału, który liczy sobie niemal trzy godziny i 50 minut projekcji, i w serialowej wersji telewizyjnej składa się z 27 mniej więcej ośmiominutowych odcinków. Zawsze ciekawych i przykuwających uwagę, choć wypełnionych głównie wspomnieniowymi opowieściami i refleksjami Profesora, wypowiadanymi z wielką prostotą nawet w odniesieniu do najtrudniejszych zagadnień - a przy tym z wielką swadą. Rola narratora, którą pełni Artur Żmijewski, jest pomocnicza – ograniczona do niezbędnych informacji wprowadzających i czasem krótkich komentarzy oraz łącznikowych wtrąceń, dzięki którym filmowa narracja jest w pełni czytelna i spójna. Optymistycznie można by więc założyć, że podzielona na autonomiczne, wyraźnie określone tematycznie i chronologicznie uporządkowane cząstki, blisko czterogodzinna podróż w czasie przez cały prawie wiek XX (bo Stefan Swieżawski przyszedł na świat w 1907 roku i opowiadając o swym życiu daje zarazem bardzo pouczające świadectwo o najważniejszych wydarzeniach epoki), nie powinna wystawiać na zbyt ryzykowną próbę ani cierpliwości, ani poznawczych możliwości nawet średnio inteligentnego widza.

Zaskakująca nieoczekiwanymi zwrotami wydarzeń, dramatycznymi i tragicznymi również wypadkami opowieść wybitnego badacza filozofii średniowiecznej oraz świeckiego audytora Soboru Watykańskiego II, a także kolegi i przyjaciela prymasa Wyszyńskiego i księdza profesora Karola Wojtyły, któremu to proroczo przepowiedział papiestwo na cztery lata przed historycznym konklawe, rozpoczyna się w rodzinnym gnieździe Hołubie nad malowniczo rozlanym Bugiem. Od razu ożywiają ją ciekawostki obyczajowe i zabawne anegdoty, a splendoru przydaje poblask wielkiego świata i świetność rodowych tradycji. Zaskakujące koneksje i nieoczekiwane spotkania na krzyżowaniu się dróg wielkich artystów z salonami familii Swieżawskich – nawet z Chopinem, a potem z Wojciechem Kossakiem, ze Stanisławem Witkiewiczem czy też Arturem Rubinsteinem - zapowiadają, że ta domowa, rodzinna historia skromnego narratora z dziesiątym już krzyżykiem na karku, będzie toczyć się zawsze w sercu polskiej kultury.

Kulturę zaś i – co za tym idzie – także kulturalnego człowieka – ten wyjątkowo kulturalny pan pojmował zgoła niekonwencjonalnie, na co warto zwrócić szczególną uwagę. Aby zasłużyć na zaliczenie przezeń do grona osób w pełni kulturalnych, trzeba było posiąść coś więcej niż tylko ogładę, wiedzę na jakimś poziomie, oczytanie, znajomość języków i dobrych manier. Człowiek kulturalny charakteryzuje się dlań przede wszystkim pewnymi wypracowanymi przez wychowanie i samodoskonalenie sprawnościami, nazwanymi po staroświecku cnotami. Bo kultura to w istocie uprawa, czyli kształcenie tych zasadniczych dla osobistego, twórczego rozwoju i społecznego współżycia sprawności wolitywno-moralnych.

Fascynującej autobiografii w odcinkach Stefan Swieżawski przydał dużo familiarnego ciepła i sporo staroświeckiego uroku, znakomicie się jednak akomodującego do współczesności. Bowiem w jego wspomnieniowych powrotach do dawnych czasów, zarówno tych lepszych, jak i tych niesłychanie dramatycznych, łączących się z ruiną materialną i zagrożeniem życia, nie ma ani idealizacji tej lepszej cząstki przeszłości, ani też skargi na złowrogie odmiany okrutnego często losu. Sędziwy a pełen życia mediewista, najwybitniejszy znawca filozofii XV wieku a zarazem wnikliwy obserwator zmieniającej się wokół niego przez niemal stulecie rzeczywistości, ufnie patrzący w przyszłość, daje się w tym dokumencie poznać nie tylko jako uczony filozof - historyk czy teoretyk tradycyjnej królowej nauk, ale przede wszystkim jako mędrzec uprawiający filozofię praktyczną, a więc taką, która znajduje pełne odzwierciedlenie i sprawdzian w postawie, zachowaniu, osobistych przekonaniach i ocenach oraz moralnych wyborach człowieka.

We wspomnieniach Profesora wątki osobiste splatają się stale z najważniejszymi wydarzeniami historycznymi XX wieku - wojnami, rewolucjami, wstrząsami społecznymi i ekonomicznymi, przemianami ustrojowymi, a także zmianami cywiliza-



Profesor Stefan Swieżawski
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **PAWEŁ WOLDAN**, ZDJĘCIA M.IN. **JACEK SIWECKI**, NARRATOR **ARTUR ŻMIJEWSKI**, MUZYKA **ANDRZEJ KRAUZE**, KOMENTARZ NARRACYJNY **JANUSZ PONIEWIERSKI**, PRODUCENCI **TADEUSZ LAMPKA, STANISŁAW SZYMAŃSKI**. PRODUKCJA **„ARTRAMA", POLSKA 2007**. CZAS **227 MIN**

cyjnymi i kulturowymi, ewolucją poglądów i postaw, zwłaszcza w obrębie Kościoła katolickiego... Jego osobisty w tym udział bywał rozmaity, ale zawsze rozumny i odważny, przede wszystkim pełen chrześcijańskiej ufności w ostateczne zwycięstwo dobra nad złem. Pozwoliło mu to wychodzić z podniesioną głową z najcięższych prób pod obiema okupacjami: hitlerowską i sowiecką, w okresie akowskiej konspiracji i po przesłuchaniach na bezpiece. Poczucie humoru pozwoliło mu też spojrzeć na pewne dramatyczne wydarzenia z wyzwalającym dystansem i żartobliwie skomentować na przykład szczęśliwe sforsowanie z rodziną na chłopskim wozie granicznego posterunku w okolicach Hrebennego (po sowieckiej inwazji 1939 roku) jako bardzo nietypową interwencję Opatrzności, podczas której Pan Bóg zesłał mu na pomoc aniołów w postaci pijanych sowieckich żołnierzy...

Wszystkie odcinki serialu mają oczywiście tę samą czołówkę. Wypełnia ją - na lirycznym motywie muzycznym skomponowanym przez Andrzeja Krauzego - charakterystyczna sylwetka idącego Profesora, w płaszczu i berecie, z laską i w okularach z grubymi szkłami. Ten powracający wielokrotnie obraz nabiera metaforycznej wymowy jakby symbolicznego marszu przez całe długie życie, choć utrwala tylko jeden ze spacerów Stefana Swieżawskiego w ostatnich latach, kiedy to, dzięki inicjatywie producenta i zabiegom reżysera, kamery dokumentalistów towarzyszyły mu w różnych miejscach i sytuacjach - w Polsce i na świecie. Ta długa wędrówka prawdziwego mędrca przez cały niemal wiek XX pozwala mu zbilansować i ocenić dorobek stulecia z pozycji szczególnego sędziego, który oparł się procesom laicyzacji i pozostał wierny najwspanialszym tradycjom chrześcijaństwa. W tej ocenie, jako wydarzenie najbardziej przełomowe i stwarzające największe nadzieje, jawi się Sobór Watykański II, który wypracował nowe, odpowiednie dla współczesności rozumienie Kościoła - wspólnotowego, służebnego i otwartego, ubogiego w ewangelicznym sensie i bardziej nastawionego na to, co łączy niż co dzieli ludzi różnych wiar i światopoglądów. Podkreślić przy tym trzeba, że Profesor model ten traktuje jako godny naśladowania wzorzec uniwersalny, przydatny nie tylko wspólnotom wyznaniowym.

Szczególnie piękne i wzruszające są ostatnie odcinki cyklu - właśnie te podsumowujące i bilansujące, mówiące o dorobku, owocach życia i testamencie ideowym dla potomnych, zwłaszcza rodaków. Znamienne, że ten wielki uczony światowej renomy, porównywany z Gilsonem czy, z innych względów, z Mounierem, głosi, że *wszystko jest grą miłości*, zarówno w wymiarze kosmicznym, jak i jednostkowym, że podnosi małżeńskie i rodzicielskie zasługi swej żony Marii ze Stadnickich, z którą dzielił ponad 70. lat życia i że szczególnie jest dumny z wychowania dwu *wspaniałych istot* – swych córek – Heleny i Marii. Amatorskie filmiki sprzed lat z zabawami z dziećmi i stare rodzinne fotografie stylowo poświadczają autentyzm tych zwierzeń. W tym kontekście wielotomowa historia filozofii średniowiecznej zdaje się być jak gdyby na drugim planie w hierarchii ważności życiowych osiągnięć uczonego. Wrażenie takie umacnia narastające podczas oglądania tego pięknego i mądrego serialu przeświadczenie, że nie jest on bynajmniej adresowany do wąskiego grona, ale do jak najszerszej publiczności. ■



MADEINUSA

Pierwszy i zaskakująco dojrzały film Claudii Llosa, siostrzenicy słynnego pisarza M. Vargasa Llosy jest przede wszystkim niezwykle atrakcyjny wizualnie. Rozgrywa się bowiem w Wielkim Tygodniu obchodzonym przez potomków Inków z peruwiańskiej prowincji Manayayucan jako osobliwa mieszanina tradycji pogańskiej z chrześcijańską. Chrystus zmarł na krzyżu w Wielki Piątek o trzeciej popołudniu i dopóki nie zmartwychwstanie w Wielką Niedzielę, trwa *el tiempo santo* – czas, w którym można grzeszyć. Boga przecież nie ma. Bachanalia rozpoczyna procesja, której przewodzi najpiękniejsza dziewczyna wybrana do roli Marii Dziewicy. W filmie będzie nią młodziutka Madeinusa (imię wymawiane nie *po amerykańsku*, ale wywodzące się, oczywiście, z amerykańskiej formuły handlowej). Prowadząca w domu smutną egzystencję po ucieczce matki do Limy, prześladowana przez zazdrosną siostrę i zaniedbywana przez ojca, który lubi popić, dziewczyna marzy o mitycznym, szczęśliwym *gdzie indziej*. Tę perspektywę odsłania przed nią Obcy – zabłąkany i aresztowany w drodze geolog o symbolicznym imieniu Salvador (Zbawca). Połączy ich gorąca miłość od pierwszego wejrzenia: dziewczyna pojawia się przed przybyszem w kostiumie, zjawiskowo piękna, z kolei dla niej obcy mężczyzna jawi się jak wysłannik świata, za którym tęskni. Historia nabiera niemal surrealistycznego charakteru wpisana w barwny obraz osobliwego rytuału. Niezwykłe są sekwencje fajerwejków czy obrazy szaleńczego tańca – sylwetki tancerzy rysują się na tle płomiennie czerwonego nieba, dzika muzyka narzuca rytm filmowi. Prosta w gruncie rzeczy i niemal archetypiczna opowieść rodzinna przemienia się w dynamiczne studium kulturowego starcia. Dawna tradycja miasteczka musi zostać zniszczona przez Obcych, przedstawicieli innego porządku, nowej rzeczywistości i ten konflikt paradoksalnie symbolizuje obraz erotycznej inicjacji.

PERU-HISZPANIA, 2006. REŻYSERIA CLAUDIA LLOSA. WYKONAWCY MAGALY SOLIER, YILIANE CHONG, CARLOS J. DE LA TORRE, JUAN UBALDO HUAMAN, MELVIN QUIJADA. DVD. CZAS 100 MIN. DYSTRYBUCJA MAÑANA

KONKURS

Dla naszych Czytelników dostaliśmy płyty DVD z filmem„Madeinusa". Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:

Na jakim festiwalu odbyła się polska premiera „Madeinusy"?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 października 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO2. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO. SMS POWERED BY MOBILTEK



Krwawy diament

THE BLOOD DIAMOND. USA 2006. REŻYSERIA EDWARD ZWICK. WYKONAWCY LEONARDO DICAPRIO, DJIMON HOUNSON, JENNIFER CONNELLY, STEPHEN COLLINS, ATO ESSANDOH, CARUSO KUYPERS, DAVID HAREWOOD. DVD. CZAS 138 MIN. DYSTRYBUCJA GALAPAGOS

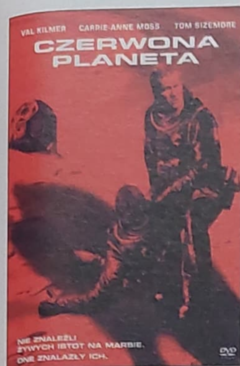
■ Tytuł znaczy coś więcej niż w zwykłym filmie sensacyjnym: przymiotnika *krwawy* używali jako określenia diamentu pracownicy międzynarodowych organizacji Amnesty International i Global Witness obserwujący, jak handel diamentami przemienia się w handel bronią i napędza mechanizm wojen na Czarnym Lądzie. Akcja toczy się w Sierra Leone, gdzie są największe złoża diamentów i gdzie przez dziesięć lat toczyła się wyjątkowo krwawa wojna domowa. Sensacyjna fabuła, trochę w stylu filmu drogi, toczy się oczywiście wokół ogromnego różowego diamentu, który zdołał ukryć Solomon z plemienia Mende. O jego tajemnicy wie biały awanturnik Danny Archer (DiCaprio). Razem wędrują przez dżunglę, aby odnaleźć diament. Solomon chce ratować syna, który znalazł się w obozie szkolącym zabójców; żywym materiałem są tam dzieci zamieniane w maszyny do zabijania. Danny początkowo chce tylko zdobyć diament dla siebie, przechodzi jednak wewnętrzną przemianę, w czym nie bez znaczenia jest udział odważnej dziennikarki (Connelly) demaskującej polityczną korupcję. Fabuła nie wykracza poza stereotypy, ale film jest solidnie zrobiony.



Bergman

PAKIET BIAŁY ZAWIERA FILMY PERSONA; ŹRÓDŁO; SZEPTY I KRZYKI; SCENY Z ŻYCIA MAŁŻEŃSKIEGO; JESIENNA SONATA. PAKIET CZARNY ZAWIERA FILMY: TAM, GDZIE ROSNĄ POZIOMKI; SIÓDMA PIECZĘĆ; JAK W ZWIERCIADLE; GOŚCIE WIECZERZY PAŃSKIEJ; MILCZENIE. DVD. DYSTRYBUCJA GUTEK FILM

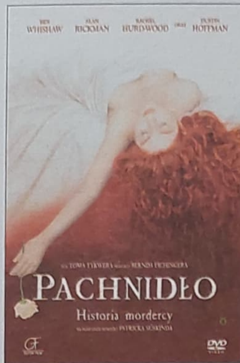
■ Czekaliśmy i wreszcie się doczekaliśmy. Dziesięć filmów Ingmara Bergmana wprawdzie nie wyczerpuje dzieła skandynawskiego Mistrza, ale stanowi dobrą jego reprezentację. W pakiecie Białym są filmy bardziej kameralne, ukazujące konflikty o wymiarze egzystencjalnym. Trochę na siłę dodana została kostiumowa przypowieść średniowieczna „Źródło", oczekiwałoby się raczej rodzinnej sagi „Fanny i Aleksander", a przynajmniej na skromne, ale niezmiernie charakterystyczne dla wczesnego Bergmana „Wakacje z Moniką". W pakiecie Czarnym znajdują się filmy, w których Bergman zmaga się z Bogiem, łączące tak, jak to tylko Bergman potrafił metafizykę z konkretem ludzkich charakterów. Wspaniały zestaw, nic dodać, nic ująć. Wznowienie Bergmanowskich filmów najpierw w obiegu ekranowym było wielkim wydarzeniem dla wszystkich zainteresowanych kinem. Zwłaszcza młodzi widzowie odkryli kino mądre, głębokie, poruszające najbardziej istotne problemy filozoficzne, a przy tym fascynujące artystycznie. Styl Bergmana jest jedyny w swoim rodzaju, w problemowych filmach nie obawiający się abstrakcji. Ktoś użył trafnego określenia *teatr metafizyczny*. Cieszmy się z tego, co otrzymujemy, ale pamiętajmy, że jest jeszcze Bergman komediowy (tak!) i telewizyjny, który znakomicie sprawdza się na DVD.



Czerwona planeta

RED PLANET. USA 2000. REŻYSERIA ANTONY HOFFMAN. WYKONAWCY CARRIE-ANN MOSS, TOM SIZEMORE, VAL KILMER, BENJAMIN BRATT, SIMON BAKER, TERENCE STAMP. DVD. CZAS 104 MIN. DYSTRYBUCJA GALAPAGOS

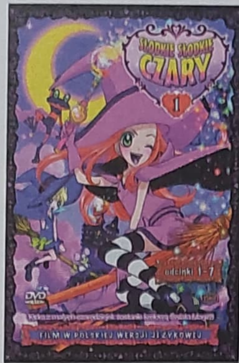
■ Opinia: inteligentny film SF to duża pochwała. Czy zasłużona? Niechaj widz rozstrzyga. Możemy tylko poinformować, że akcja toczy się w roku 2050, a więc w nie tak odległej przyszłości, a rokowania dla naszej planety są niewesołe. Życie na niej stanie się niemożliwe, więc trzeba przenieść się na Marsa, w końcu planetę najbardziej do naszej podobną. Ale niezbyt do ludzkiej egzystencji przystosowaną. Okazuje się, że urządzenie, w którym glony wytwarzają tlen niezbędny człowiekowi, uległo tam zniszczeniu, jak i cała marsjańska baza. Co tam zaszło, zbadać ma misja, która wydaje się jednak bardzo pechowa: ulega wypadkowi, robot AMEE zamienia się w śmiertelne zagrożenie, a w końcu okazuje się, że ludzka załoga bynajmniej nie jest na Czerwonej Planecie sama. Trzeba zacisnąć kciuki, może się jednak uda. Film jest starannie zrobiony, jednak obfitość efektów specjalnych nie sprzyja pojedynkowi charakterów ambitnie wpisanemu w fabułę. Mimo wszystko na DVD dobrze się ogląda.



Pachnidło: historia mordercy

PERFUME: THE STORY OF A MURDERER. NIEMCY, FRANCJA, HISZPANIA 2006. REŻYSERIA TOM TYKWER. WYKONAWCY BEN WHISHAW, ALAN RICKMAN, RACHEL HURD-WOOD, DUSTIN HOFFMAN, KAROLINE HERTFURTH, SIMON CHANDLER, SIAN THOMAS. NARRACJA JOHN HURT. DVD. CZAS 147 MIN. DYSTRYBUCJA GUTEK FILM

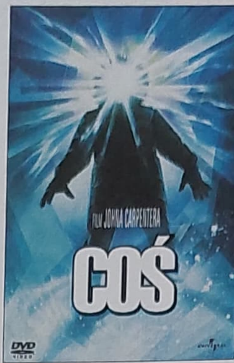
■ Pełen rozmachu, osobliwy film, ryzykowna w zamyśle ale w pełni udana adaptacja powieści Patricka Süskinda. Akcja rozgrywa się w XVIII wieku i jest historią dziecka paryskiego targowiska rybnego obdarzonego niezwykłym zmysłem węchu. To dziecko nie powinno przeżyć w straszliwych warunkach nędzy i poniżenia. Ale Jean-Baptiste Grenouille to potwór – *genialny i odrażający*, jak pisze Süskind, który nadaje swojej narracji ironiczny dystans. Grenouille przeżywa i podporządkowuje swoje życie obsesji: chce stworzyć najpiękniejsze pachnidło na świecie. Wreszcie stwarza je, choć wymaga to wielu zbrodni. Po czym doznaje, dzięki działaniu zapachu, chwili absolutnej władzy nad tłumem, co zresztą nie kończy tej filozoficznej baśni. Bogactwo zapachu na ekranie znajduje odpowiednik w zmysłowym bogactwie strony wizualnej. Obraz Paryża, zwłaszcza monstrualnie zabudowanych mostów, jest prawdziwie surrealistyczny, potem akcja przenosi się w malowniczą krainę winnic, których sielankowość nie tłumi jednak grozy. Tykwer zdołał stworzyć na ekranie świat pełny, zaludniony przez dziwne postacie. Fascynuje milczący i giętki Grenouille w sugestywnej kreacji Bena Whishawa.



Słodkie słodkie czary

SUGAR SUGAR RUNE. JAPONIA 2006. REŻYSERIA YUKIHIRO MATSUSHITA. ANIMOWANA SERIA DVD, ODC. 1- 7 PO 25 MIN. POLSKA WERSJA JĘZYKOWA. DYSTRYBUCJA VISION

■ Japoński serial rysunkowy z gatunku *shojo* (temat: *magical girls* – magiczne dziewczyny), przykład typowej anime. A więc groteskowe postacie z ogromnymi oczami, uproszczony ruch, jaskrawe barwy, obraz dzielony jak w komiksie na samodzielne ale dopełniające się *kawałki*, czasem w ramkach z motywem serca. Nieoczekiwanie pojawiają się na pierwszym planie różne zwierzaki, na przykład magiczny żabol Duke i przemądrzała mysz Blanca, które okrzykami komentują akcję...
No cóż, dla widza nie nawykłego, a więc starszego – wrażenie chaosu, dla młodszego pewno niezła zabawa. Anime, najpopularniejszą formę japońskiej (i nie tylko) masowej rozrywki albo się odrzuca, albo przyjmuje. Nie ma co zastanawiać się nad estetyką rysunku, jeśli komuś ma popsuć gust, to nic na to nie poradzimy. Ta opowieść o dwóch nastoletnich czarodziejkach wysłanych na Ziemię, aby w konkurencyjnej walce o koronę zdobyły jak najwięcej serc, nie jest bynajmniej przeznaczona dla dzieci. Specyfika anime polega na tym, że te filmy namiętnie oglądają widzowie z różnych grup wiekowych. Fabularna niespodzianka polega na tym, że Vanilla (nieśmiała) i Chocola (agresywna) nie chcą rywalizować i trzymają się razem. Akcji starczyć musi na 51 odcinków, z których oglądamy dopiero te wstępne. Kolejne – co dwa miesiące.



Coś

THE THING. USA 1982. REŻYSERIA JOHN CARPENTER. WYKONAWCY KURT RUSSELL, WILFORD BRIMLEY, T.K.CARTER, DAVID CLENNAN, KEITH DAVID, RICHARD DYSART. DVD. CZAS 104 MIN. DYSTRYBUCJA TIM

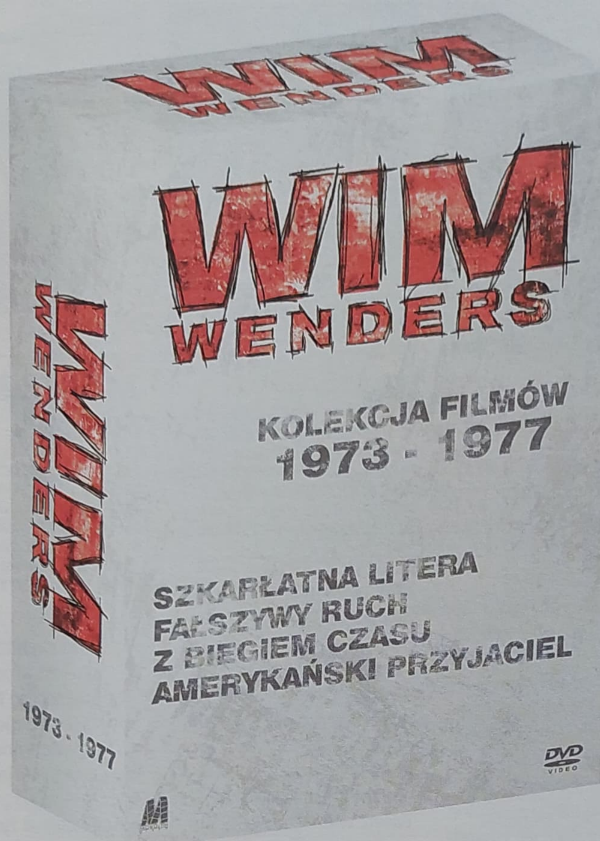
■ W nowym etui, *które każdy miłośnik horrorów musi mieć w swojej kolekcji* – to slogan z reklamy – znajduje się stary thriller SF, wersja jeszcze starszego, klasycznego filmu z 1951 roku. Dzieli je 31 lat, niemało!, a nas od wersji Johna Carpentera – ćwierć wieku, więc też sporo. Trzeba jednak przyznać, że *coś* tkwi w pomyśle na scenariusz Johna W. Campbella, zasłużonego dla SF wydawcy i autora. Uwięzieni w śniegach w bazie na Antarktyce ludzie atakowani są przez przybysza z UFO. W nowej wersji te ataki zamieniają zwierzęta i ludzi w krwiożerczych mutantów, przy czym groteskowo-makabryczne formy, jakie przybierają ofiary, godne są cyrku potworów – prawdziwy *freak show*. Ale początek świetny: norweski helikopter poluje na psa, rozbija się i oszalały pilot strzela do ratujących go Amerykanów, musi więc zostać zabity. Zakończenie też dobre: dwaj mężczyźni, ostatni, którzy przeżyli, piją razem whisky w pełnym napięcia oczekiwaniu, który z nich okaże się Obcym w ludzkim ciele. Kiedyś film odczytywany był jako ostrzeżenie przed ukrytą inwazją komunizmu, dziś tylko straszy. Etui ma efektowne.



Magda M. Sezon 4

POLSKA 2007. REŻYSERIA MACIEJ DEJCZER, JACEK BORCUCH. WYKONAWCY JOANNA BRODZIK, PAWEŁ MAŁASZYŃSKI, KATARZYNA BUJAKIEWICZ, SZYMON BOBROWSKI. SERIAL TVN, ODCINKI 46-55. DVD, 4 PŁYTY. DYSTRYBUCJA TIM

■ Można oglądać i od środka, taka jest uroda serialu. „Magda M." to tytuł bardzo popularny wśród telewidzów. Zadecydowała sympatyczna tonacja tej opowieści o 30-latkach, ludziach z sukcesem w życiu zawodowym i z problemami w życiu osobistym. A także aktorzy między którymi niewątpliwie *iskrzy się*, ku satysfakcji widzów. Joanna Brodzik i Paweł Małaszyński tworzą bardzo dobrą parę. A historia Magdy i Piotra odpowiada wszystkim wymogom atrakcyjnego melodramatu. Najpierw spotkali się na studiach, potem każde poszło własną drogą, aby spotkać się znowu... w sądzie. To Piotr się rozwodził, a Magda była pełnomocnikiem jego żony. Właśnie wtedy obudziło się między nimi uczucie. Odtąd nic już nie jest łatwe. Oboje mają niezależne charaktery, oboje są uparci i nie brak im życiowego doświadczenia. Nie lubią więc ulegać, a tu do akcji przystępuje była żona, pragnąc wszelkimi sposobami odzyskać Piotra. Klasyczny trójkąt, rozgrywany nie na sentymentalnie, lecz pół-żartem, w niezłym tempie. Do spokojnego oglądania w długie wieczory, nawet jeśli już się raz widziało.



WIM WENDERS:
KOLEKCJA FILMÓW 19732-1977

To się nazywa prezent! Cztery filmy, które uczyniły Wima Wendersa jedną z największych indywidualności młodego kina niemieckiego lat 70. Najbardziej znany jest zagadkowy *thriller* „Amerykański przyjaciel" z Brunonem Ganzem i Dennisem Hopperem, w którym chory na białaczkę zwyczajny Niemiec otrzymuje od Amerykańskiego fałszerza obrazów propozycję zabójstwa na zlecenie. Dla mnie odkryciem jest mało znany (170 min projekcji!) film drogi „Z biegiem czasu" o wędrówce po granicy dzielącej RFN i NRD dwóch przypadkowo spotykających się mężczyzn. Jeden jest kinooperatorem zbierającym sprzęt z opuszczonych kin (Hans Zischler), drugi młodym psychologiem w chwili kryzysu (Rüdiger Vogler). Wspaniale fotografowany, poetycki film o szukaniu sensu życia, wyraźnie w stylu Howarda Hawksa. „Fałszywy ruch" to uwspółcześniona, osobliwa adaptacja klasycznej powieści Goethego o latach wędrówki Wilhelma Meistra. Na ekranie spotyka się i toczy egzystencjalne dysputy grupa raczej niecodziennych osób, wśród których zwraca uwagę milcząca Nastassja Nakszynski – wkróte Kinski. No i kostiumowa „Szkarłatna litera", trzeci film w karierze reżysera, według klasyka Nathaniela Hawthorne o 17-wiecznej, udręczonej purytanizmem Ameryce, obraz zapomniany, a zdradzający wszystkie późniejsze tematy Wendersa. Jest co oglądać.

PAKIET ZAWIERA FILMY: SZKARŁATNA LITERA – DER SCHARLACHROTE BUCHSATABE, RFN 1972, CZAS 85 MIN; FAŁSZYWY RUCH – FALSCHE BEWEGUNG, RFN 1975, CZAS 100 MIN; Z BIEGIEM CZASU – IM LAUF DER ZEIT, RFN 1976, CZAS 170 MIN; AMERYKAŃSKI PRZYJACIEL – DER AMERIKANISCHE FREUND, RFN 1977, CZAS 120 MIN. DVD. DYSTRYBUCJA MONOLITH

KONKURS

Nasi czytelnicy mogą wygrać zestawy płyt DVD z filmami Wima Wendersa. Aby je zdobyć, należy odpowiedzieć prawidłowo na konkursowe pytanie:

Jaki tytuł nosi film zrealizowany przez Wendersa we współpracy z Michelangelo Antonionim?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 października 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO5. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK



Wielka cisza

DIE GROSSE STILLE. NIEMCY-SZWAJCARIA-FRANCJA, 2005. REALIZACJA PHILIP GRÖNING. FILM DOKUMENTALNY. DVD. CZAS 164 MIN. DYSTRYBUCJA GUTEK FILM

■ To już film niemal legendarny. W kinach przyciąga niecodzienną publiczność, oglądającą go w skupieniu jakby to było uczestnictwo w medytacji. Ale też trudno inaczej określić jego charakter. Niemiecki dokumentalista Gröning po wielu latach starań dostał się wreszcie z kamerą do klasztoru kartuzów Grande Chartreuse w Alpach. Kartuzi poddani są bardzo surowej regule, unikają kontaktów ze światem zewnętrznym i rozmów. *Tylko w nieskończonej ciszy można zacząć słyszeć* – brzmi motto filmu. Twórca nie narusza porządku kontemplacyjnej codzienności klasztoru, po prostu jest tam i spokojnie notuje to, co dostępne kamerze. Ale udaje mu się bez słów, bez jakiejkolwiek inscenizacyjnej ingerencji przekazać duchową treść klasztornego przeżycia. Ta treść przenika ekranowe pejzaże i statyczne, wyciszone kadry, w których pozornie nic się nie dzieje. Zakonnicy modlą się i pracują. Gröning chwyta rytm i wewnętrzną harmonię tego życia. *Tylko tam, gdzie nie ma słów, można zacząć widzieć*: na tym chyba polega tajemnica wielkiej sztuki.



Dobry agent

THE GOOD SHEPHERD. USA 2006. REŻYSERIA ROBERT DE NIRO. WYKONAWCY MATT DAMON, ANGELINA JOLIE, JOHN TURTURRO, ROBERT DE NIRO, WILLIAM HURT, BILLY CRUDUP, OLEG STEFAN, ALEC BALDWIN. DVD. CZAS 160 MIN. DYSTRYBUCJA MONOLITH

■ Co za temat! Podobno Robert De Niro szykował się do jego podjęcia już na początku lat 90., ale wtedy się nie udało. Może i dobrze, bo dopiero potem poznał Milta Beardena, weterana wywiadu i dzięki niemu wszedł głębiej w tajniki historii CIA. To znany w świecie skrót – Central Intelligence Agency, Centralna Agencja Wywiadowcza. Zakładało ją w tajemnicy 17 ludzi, dziś liczy 29 tysięcy pracowników. Film opowiada, jak rodziła się ta najpotężniejsza organizacja wywiadowcza świata. Jednym z jej twórców jest na ekranie Edward Wilson (Matt Damon), idealny przedstawiciel Ivy League (Ligi Bluszczowej) – z dobrego domu, absolwent ekskluzywnej uczelni, członek tajnego stowarzyszenia Czaszka i Kości, bystry, inteligentny i ideowy. Tacy jak on werbowani byli do tajnych służb w okresie II wojny światowej. Wilson zaczyna od OSS (Biuro Służb Strategicznych), jednak w warunkach Zimnej Wojny i rosnącego zagrożenia ze strony Związku Radzieckiego tworzy organizację, która przekształci się w CIA. Ale sam także się zmienia. Podejrzliwość bliska obsesji wpływa niszcząco na jego życie prywatne, ulatuje gdzieś dawny idealizm. De Niro łączy portret psychologiczny z faktami. Zapewne nie odsłania pełnej prawdy, ale i tak dla wielu będzie to film pasjonujący.

MUZYCZNA HISTORIA POLSKIEGO KINA

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Polska muzyka filmowa 1945-1968

IWONA SOWIŃSKA, WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO, KATOWICE 2006

Iwona Sowińska zasłużenie uchodzi za znakomitą znawczynię ekranowej sonorystyki i muzyki filmowej, o czym świadczą jej liczne publikacje z tego zakresu – z bardzo cenioną książką „Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów" (Katowice 2001) na czele. Kiedy podzielając to przekonanie przystąpiłem do lektury jej nowej książki „Polska muzyka filmowa 1945-1968", już od pierwszych stron zorientowałem się, że mam do czynienia nie tylko z pozycją o wybitnej randze naukowej, ale wręcz z prawdziwym wydarzeniem w polskim filmoznawstwie.

Już sam wybór tematu dowodzi nie tylko wysokiego pułapu badawczych ambicji autorki, ale także jej intelektualnej odwagi. O ile bowiem teoria muzyki filmowej doczekała się w Polsce dziś już klasycznych opracowań Zofii Lissy i Alicji Helman, o tyle pomysł napisania jej historii jest przedsięwzięciem na polskim gruncie w pełni nowatorskim i nawet w skali międzynarodowej nieomal bezprecedensowym (rzecz znamienna, że w bogatej bibliografii tej pracy znaleźć można tylko jedną pozycję z zakresu historii muzyki filmowej kinematografii *narodowej*; notabene trzeba trafu, że radzieckiej, choć wydanej po angielsku). Warto zatem podkreślić, że Iwona Sowińska wkroczyła na obszar będący prawdziwą terra incognita, praktycznie rzecz biorąc pozbawioną jakichkolwiek drogowskazów czy paradygmatów, na którym badawczych strategii, metod i trybów opisu ewolucji muzycznofilmowych fenomenów musiała poszukać sama. Bez większej przesady rzec można, że do jej bardzo trudnej, choć skądinąd ekscytującej sytuacji poznawczej pasuje aforyzm Karola Irzykowskiego, który przystępując do tworzenia zrębów estetyki filmowej w „X Muzie", napisał: *Nie czerpię ze źródeł, bo sam jestem źródłem*. Podobnie autorka recenzowanej książki może bez fałszywej skromności stwierdzić, że nie korzysta z żadnych wzorców, bo sama jest wzorcem.

Na czym zatem polega istota tego wzorca, który sprawił, że Iwonie Sowińskiej udało się napisać książkę, która otwiera całkowicie nowe horyzonty spojrzenia – a raczej przede wszystkim słyszenia! – na historię polskiego kina? Myślę, że na ten wyjątkowy i godny pozazdroszczenia sukces poznawczy składa się kilka przyczyn. Najbardziej oczywistą, ale przecież nie rozstrzygającą, jest podwójna kompetencja badawcza autorki, która jest nie tylko znakomitą filmoznawczynią, ale również nader wytrawną muzykolożką, i w obu tych wcieleniach doskonale orientuje się w historii i teorii obu dyscyplin artystycznych. Co więcej, potrafi ujrzeć (resp. usłyszeć) ich wzajemne przeobrażenia na tle przemian powojennej kultury polskiej i historii PRL-u wraz z jej różnymi kontekstami – ideologicznymi, politycznymi, społecznymi czy obyczajowymi. Poza dyskusją pozostaje też estetyczna wrażliwość autorki na obie dziedziny sztuki wraz z subtelnym kunsztem interpretacji znaczeń, jakie powstają w efekcie ich twórczej symbiozy. Jednak sedno tak wysokiej oceny tej niezwykłej książki polega w moim przekonaniu na tym, że Iwonie Sowińskiej udało się napisać o polskim filmie i jego muzyce rzecz pasjonującą, w której od zupełnie nieoczekiwanej, bo audialnej i, zdawać by się mogło, asemantycznej strony, ujawniła nieprzeczuwane bogactwo zjawisk świata realnego, który na pozór nie ma nic albo bardzo niewiele wspólnego z abstrakcyjnym światem muzycznych dźwięków. Jestem głęboko przekonany, że czytelnik tej książki, również ten profesjonalnie wtajemniczony w reguły poetyki filmu, od tej pory inaczej będzie odbierał kinowy przekaz, ponieważ otwiera mu ona uszy na wiele do tej pory pomijanych, a może i nawet lekceważonych czy niedocenianych treści, których skomplikowanego statusu artystycznego mógł nawet nie podejrzewać. W ujęciu autorki muzyka filmowa wprawdzie nie zmienia swej komplementarnej funkcji wobec obrazu, ale staje się jego pełnoprawnym partnerem artystycznym, wydatnie wzbogacając semantykę utworu filmowego.

Autorce „Polskiej muzyki filmowej" udało się harmonijnie zorkiestrować dwa odrębne dyskursy – historycznomuzyczny i historycznofilmowy – w całkowicie nową integralną całość, która znacznie pogłębia i rozszerza dotychczasowe perspektywy opisu przemian polskiego kina. Charakteryzując ogólne ramy historycznych procesów w polskiej muzyce na europejskim tle, potrafi ona umiejętnie wpisać w nie tendencje panujące w muzyce filmowej w Polsce i na świecie (konwencja hollywoodzka), które egzemplifikuje mistrzowskimi analizami warstwy muzycznej w wybranych filmach. Muszę przyznać, że niezależnie od pełnego uznania dla syntetycznej celności i precyzyjnej funkcjonalności ujęć muzycznych paradygmatów, które dominowały w różnych okresach rozwojowych polskiego kina, w podziw wprawiły mnie analizy warstwy muzycznej filmów. Partie poświęcone np. muzyce do „Pokolenia", „Eroiki", „Bariery" czy „Słońce wschodzi raz na dzień" (a przykładów jest znacznie więcej) z pewnością wejdą do przyszłej antologii rodzimej analityki filmowej jako przykłady interpretacyjnej wirtuozerii. Również w filmach drugorzędnych – przykładem może być błyskotliwa analiza „Jowity" – Iwona Sowińska potrafi odkryć oryginalną i godną ujawnienia kompozycję filmową.

Osobnym wątkiem organicznie wplecionym w historię polskiej muzyki filmowej jest bogata galeria portretów polskich kompozytorów

KONKURS DLA CZYTELNIKÓW

W październiku trafi do księgarń książka „Ucieczka do przodu. Jerzy Stuhr od A do Z w wywiadach Marii Malatyńskiej", której KINO jest patronem medialnym. Otrzymaliśmy od wydawcy gratisowe egzemplarze. Aby je zdobyć należy odpowiedzieć prawidłowo na konkursowe pytanie:

W jakim filmie włoskim Jerzy Stuhr zagrał polskiego producenta filmowego?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 października 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO3. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK



współpracujących z filmem, m.in. Romana Palestra, Andrzeja Markowskiego, Krzysztofa Komedy, Wojciecha Kilara, Krzysztofa Pendereckiego czy Zygmunta Koniecznego (który obiecująco zainicjował swoją karierę filmową we wspomnianym już filmie Henryka Kluby). Autorka umiejętnie i subtelnie charakteryzuje nie tylko specyfikę ich warsztatu kompozytorskiego, jego ewolucję, ale także jego oryginalną funkcjonalność wobec dzieła filmowego, którego znaczenia potrafią twórczo podkreślić, skomentować i zinterpretować.

Jeszcze jeden walor książki zasługuje na szczególne wyróżnienie, a mianowicie jej język. Na tle naukowych standardów obowiązujących w dzisiejszej humanistyce książka Iwony Sowińskiej odznacza się fascynującym polotem stylistycznym. Nie tracąc nic z wnikliwości analitycznego dyskursu, napisana jest z ujmującym wdziękiem, błyskotliwą inteligencją, rzadkim wyczuciem poznawczego napięcia, a także, kiedy nadarza się okazja – z niezrównanie finezyjną ironią. ■

KSIĄŻKI WYSZPERANE

Žižek i film

SLAVOJ ŽIŽEK, LACRIMAE RERUM. KIEŚLOWSKI. HITCHCOCK, TARKOWSKI, LYNCH. SERIA KRYTYKI POLITYCZNEJ 4. KORPORACJA HA-ART, KRAKÓW 2007

■ Niewątpliwie na powodzenie tej książki wpłynął pokazywany na różnych letnich przeglądach w Polsce (i oczekiwany na DVD) dokument „Z-boczona historia filmu". Słoweński filozof występuje w nim na ekranie i wygłasza swoje kontrowersyjne poglądy nie tylko z wielką swadą, ale przede wszystkim na tle (najdosłowniej) znakomicie dobranych cytatów filmowych. W dodatku realizatorzy (reżyserką jest Sophie Fiennes), obdarzeni poczuciem humoru, umieszczają filozofa w scenerii z omawianych filmów – to na tle purpurowych kotar Lyncha, to w niesamowitym domu na wzgórzu z „Psychozy" Hitchcocka. Sama książka, opatrzona znakomicie informacyjną przedmową Kuby Mikrudy (także jednego z tłumaczy) zawiera szkice o Kieślowskim (*materialistyczna teologia...*), Hitchcocku (aż dwa), o *przestrzeni psychicznej* u Tarkowskiego, o *śmiesznej wzniosłości* Lyncha oraz kapitalne rozważania na temat aktu seksualnego ukazywanego na ekranie. Žižek przygląda się filmom przez pryzmat psychoanalizy, co się szczególnie sprawdza właśnie w przypadku Hitchcocka i „Ptaków", ale stosuje także topologię lacanowską i jest dumny z tego, że udaje mu się *uniknąć pseudo-lacanowskiego żargonu*, czego nie mogą powiedzieć o sobie liczni polscy badacze i chyba w związku z tym nie ukrywają swego lekceważącego stosunku do jego tekstów. Wyraźna jest w nich szczególna strategia: film dostarcza tylko repertuaru środków, które pozwalają zrozumieć złożoność psychoanalitycznych pojęć – strategia niewątpliwie dyskusyjna, bo pozwalająca na intelektualne *przegięcia*. Ale czyta się to znakomicie, choć czasem z irytacją. Książkę uzupełnia bibliografia tekstów polskich i przełożonych na temat psychoanalizy w teorii kina. (ab)

TRANSVIZUALIA 007

Trans vizualia™
MEDIASCREAM007

Festiwal Form Audiowizualnych i Multimedialnych Transvizualia 007 organizowany przez Stowarzyszenie A KuKu Sztuka wspierane przez Miasto Gdynia odbędzie się 18-21 października w Gdyni.

Podczas projekcji połączonych z koncertami, działaniami performatywnymi i okołomuzycznymi dojdzie do przekształcania za pomocą obrazów i dźwięków miejsc prezentacji: Magazynu na ul. Polskiej 30, Klubu Ucho i Klubu Filmowego w alternatywną, multimedialną rzeczywistość.

W programie koncert Chicks on Speed, występ audiowizualny Miry Calix, koncert – performance Otto von Schiracha + VJ Motomichi; francuska formacja audiowizualna Gong Gong; ekscentryczne występy muzyczno-performerskie: Ergo Phizmiz, Gangpol&Mit, pokaz specjalny „Cremastera" Matthew'a Barneya. Premiery: Suka Off + Trauma Unit; projekt Gym Society – Pawlak / Gos / Omulecki; nowa odsłona Cavalleris (Monsieur Zupika / Great Adaggio); pokaz FutureShorts: Mediascream!; Nippon Connection on Tour 2007 – współczesne kino japońskie; Antistatic Family – multimedialny live-act Noastro zmodyfikowany pod Mediascream oraz koncerty, m.in. Oszibarack, The Complainer & The Complainers, Lady Aarp, Dick4Dick, C. H. District, Pulsarus, Skinny Patrini, Mikrowafle, Red Bull Music Academy.

Nippon Connection to festiwal kina japońskiego we Frankfurcie nad Menem, także w wersji objazdowej. Na Transvizualia 007 pokazany zostanie ośmiogodzinny zestaw gł. krótkich fabuł i animacji oraz form eksperymentalnych i produkcji niezależnych.

Zobaczymy też The Short Films of David Lynch: półtoragodzinny zestaw wczesnych produkcji szkolnych i komercyjnych reżysera, prezentujących charakterystyczne rysy twórczości i wyobraźni artysty.

Future Shorts to powstała w 2003 największa na świecie platforma prezentacji i promocji filmów krótkometrażowych, dbająca o unikatowy charakter pokazów. W Gdyni odbędzie się pokaz przygotowany specjalnie z myślą o Transvizualia 007.

W jego realizację zaangażowany jest kolektyw Antistatic Family wraz z projektem Noastro oraz muzyk Tim Lesenta z Berlina.

Noastro to projekt audio-wizualny łączący komunikaty i energie emitowane przez analogowe i cyfrowe media w spójny przekaz. Autorzy (Szymon Stemplewski, Marcelina, X. Mierzwa) korzystają m.in. z projekcji z taśm 16 mm, uzupełnianych cyfrowe wizualizacje. Noastro współtworzą muzycy (m.in. Sonda) oraz zaprzyjaźnieni kinooperatorzy.

TV-Filmkult + Awangardowe rewolucje to wybór awangardy filmowej i klasyków kina kultowego we współpracy z Filmoteką Narodową. z muzyką na żywo w wykonaniu zespołów alternatywnych.

Produkcja TV 007: Stowarzyszenie A KuKu Sztuka. Współorganizacja: Ucho – Klub Muzyczny Klub Filmowy w Gdyni

Projekt dofinansowany ze środków Miasta Gdynia oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Wstęp: karnet 4-dniowy: 85 zł (od 1 października 110 zł); karnet 1-dniowy: 20-50 zł (od 1 października 30-65 zł); pokaz „Cremastera" w Kinie Neptun w Gdańsku jest biletowany osobno. Posiadacze karnetu otrzymują 50% zniżki.

Bilety: www.eventim.pl
Infolinia: +22 353 43 25
więcej: www.transvizualia.com
www.myspace.com/transvizualia
Kontakt: info@transvizualia.com
Kontakt do sekcji filmowej: kinorot@transvizualia.com


„CREMASTER"

Cremaster on Tour

Monumentalne dzieło Matthew'a Barneya „The Cremaster Cycle" rusza w objazd po Polsce. Widzowie Gdyni, Poznania, Łodzi i Krakowa obejrzą dzieło jednego z najsłynniejszych awangardowych twórców. Tournee zainaugurują pokazy specjalne w ramach festiwalu Transvizualia 007 w Gdyni i Gdańsku. Potem filmy pojadą do Poznania, Łodzi i Krakowa.

Matthew Barney, reżyser, scenarzysta, producent, to jeden z najbardziej awangardowych, enigmatycznych współczesnych artystów amerykańskich. Zasłynął jako twórca *ekstrem body artu* na początku lat 90. Jest jedną z najbardziej znanych postaci międzynarodowej sceny artystycznej, mimo że jego autotematyczna sztuka, inspirująca się medycyną, mitologią, socjologią i architekturą, pozostaje na marginesie obowiązujących trendów i tendencji.

Matthew Barney poszukuje formy w ekstremalnych sytuacjach biologiczno-społecznych, traktuje ciało ludzkie jako punkt wyjścia w procesie kreacji. Zajmuje się rysunkiem, rzeźbą, kostiumem, performancem i wideofilmem, w którym widzi przyszłość sztuk wizualnych.

Jego twórczość to próba stworzenia nowej, prywatnej mitologii, *operowo-barokowego kosmosu*, fantazyjnej wizji zdezintegrowanego świata, zaludnionego przez wytwory jego wyobraźni – hybrydalne modele istnienia, poddawane nieustającym transformacjom, których korzenie sięgają warstwy symbolicznej światowej sztuki z jednej strony, z drugiej – filmu, mody i pop-kultury. Tytułowy *cremaster* to medyczne określenie zespołu mięśni regulujących temperaturę w męskich jądrach.

„The Cremaster Cycle" to kino pomieszanych gatunków, gdzie współistnieje horror, musical, kryminał, komedia i dramat. To też niezwykła mieszanka stylów: gotyku, baroku, surrealizmu. Trwający ponad sześć godzin pięcioczęściowy projekt twórca określa mianem metarzeźby.

Harmonogram projekcji:
20-21.10. Gdynia, Silver Screen,
24-25.10. Gdańsk, Kino Neptun
23-25.10. Poznań, DKF Filmokrąg, Kino Rialto
26-28.10. Łódź, Kino Charlie
29-31.10. Kraków, Kino pod Baranami

Ekran 2008 – nabór

Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy do 15 listopada czeka na zgłoszenia do europejskiego programu dla profesjonalistów filmowych EKRAN.

Praca w ramach wartsztatów skupia się na procesie przedprodukcji, obejmując rozwój scenariusza, znalezienie właściwego tonu dla filmu, strategii wizualizacji, rozwijanie umiejętności opowiadania obrazami, eksperymenty z castingiem i próby aktorskie. Dla sprawdzenia pomysłów narracyjnych uczestnicy zrealizują po dwie sceny ze swoich scenariuszy.

Wykładowcami Ekranu są Andrzej Wajda, Wojciech Marczewski, Aleksander Sokurow, Volker Schloendorff, Mogens Rukov, Udayan Prasad, Ildiko Enyedi, Marilyn Milgrom. Zespół zgłaszający się na kurs powinien składać się z reżysera, scenarzysty i producenta zaangażowanego w projekt. Ekran 2008 to trzy inten-

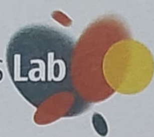
sywne 10-dniowe sesje, które odbędą się między marcem a lipcem 2008 w warszawskiej siedzibie Szkoły Wajdy. Kurs jest prowadzony w języku angielskim. Dzięki wsparciu unijnego programu Media Training udział jest bezpłatny.
WIĘCEJ: WWW.EKRAN.INFO.PL WWW.WAJDASCHOOL.PL

Rumuńska nowa fala

Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych i DKF „Mozaika" w Krakowie we współpracy z Rumuńskim Instytutem Kultury zapraszają w dn. 18-21 października 2007 na 50. urodziny DKF „Mozaika" i 49. Ogólnopolskie Seminarium Filmowe, tym razem pod tytułem „Rumuńska nowa fala". *Przyjrzymy się najgorętszej obecnie kinematografii europejskiej i spróbujemy dociec, jak doszło do tej niezwykłej erupcji talentów* – zapowiadają organizatorzy. Zobaczymy laureatów wielu nagród na najważniejszych międzynarodowych festiwalach filmowych: 8 nowych pełnometrażowych fabuł oraz zestaw krótkich filmów rumuńskich.
SZCZEGÓŁY: WWW.PFDKF.PL.

FeFe – Felliniada po raz 14!

Festiwal odbędzie się w dn. 29-31 października br. w Warszawie, a na uroczystym otwarciu Pappa Tarahamura, Teatr Ruchu z Japonii, pokaże głośny spektakl wg „Trzech sióstr" Czechowa. Projekcje filmowe – w Mazowieckim Centrum Kultury, gdzie również grać będzie orkiestra cygańska z Bałkanów oraz zespół jazzowy Piotra Rodowicza, a na zakończenie wystąpi z recitalem Hanna Banaszak. Wśród atrakcji – projekt sceniczny „Monodram Alinka" grupy Pogodno. Nagrodę Wielkiego FeFe reżyser Jacek Bławut, laureat z ubiegłego roku, wręczy Dorocie Kędzierzawskiej.



NOKIA Trends Lab – półfinał

6 października w dawnej Warszawskiej Wytwórni Wódek „Koneser" odbędzie się finał Nokia Trends Lab. W ramach NTL w 2007 w Europie artyści-mentorzy inspirują osoby o otwartych umysłach do tworzenia oryginalnych projektów w ramach laboratoriów tematycznych.
Do laboratoriów, które wystartowały 30 lipca, zgłosiło się ok. 600 osób. Nazwiska półfinalistów można znaleźć na www.nokiatrendslab.pl.
Oto tematy poszczególnych laboratoriów:
Film Lab: filmy „Moje miasto to moje laboratorium", nakręcone komputerami multimedialnymi Nokia N93i;
Photo Lab – 1-3 zdjęcia „Moje miasto to moje laboratorium" wykonane komputerem multimedialnym Nokia N95;
Fashion Lab – projekt lub szkic kolekcji użytkowej składającej się z 5 sylwetek i przygotowanie moodboardu z inspiracjami kolekcji;
VJ Lab – wizualizacja inspirowana Nokia Trends Lab;
DJ Lab – nagranie 30-sek. setów;
Orange Lab – storyboardy filmu reklamowego i projekty graficzne billboardów „Orange i moja muzyka".
Na półfinałowe prace umieszczone na stronie internetowej mogą głosować internauci i mentorzy. Trzy najlepsze prace w każdej kategorii zostaną zaprezentowane podczas imprezy finałowej. Jej goście wybiorą zwycięzców, którzy otrzymają atrakcyjne nagrody.
Nad pracą czuwają mentorzy: Jacek Borcuch (Film Lab), Szymon Kobusiński (Photo Lab), Bartek Michalec (Fashion Lab), Kinga Kiełczyńska (VJ Lab), Boogie Mafia (DJ Lab) i Paweł Niezgoda (Orange Lab).
WIĘCEJ: WWW.NOKIATRENDSLAB.PL WWW.NOKIA.COM/PRESS WWW.NOKIA.COM.PL WWW.NOKIA.MOBI/TRENDSLAB

Pokazy szortów – zaproszenie

Do 5 października można zgłaszać filmy do pokazów krótkometrażowych filmów niezależnych, które organizuje Fundacja Rozwoju Sztuki Filmowej i polski serwis wideo Szorty.pl.
Szorty można zgłaszać on-line lub przesłać do siedziby fundacji materiał nagrany na płytę CD lub DVD. Wybrane filmy zostaną wyświetlone na pokazach w dziesięciu ośrodkach, które już zgłosiły udział w akcji: Białymstoku, Ełku, Gliwicach, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Sopocie, Toruniu, Warszawie i Wrocławiu. Fundacja zaprasza kina, domy kultury, kluby młodzieżowe, puby, które chciałby zorganizować u siebie projekcje szortów.
Pokazy realizowane są od 2001 r. Na początku były to pojedyncze prezentacje organizowane niezależnie na terenie całego kraju. W 2005 akcja rozrosła się na całą Polskę i wzięło w niej udział 10.000 osób. Ideą przedsięwzięcia jest uświadomienie młodym ludziom, że warto mieć zainteresowania i realizować swoje zamierzenia, nawet przy ograniczonych środkach. Organizatorzy deklarują, że zależy im na dotarciu również do mniejszych miast i zaktywizowaniu lokalnych społeczności.
Projekt jest dofinansowywany przez Polski Instytut Sztuki Filmowej.
KONTAKT
NORBERT CESARZ
NORBERT@SZTUKAFILMOWA.PL
FUNDACJA ROZWOJU SZTUKI FILMOWEJ
UL. CHMIELNA 5/7
00-021 WARSZAWA
TEL. +22 826 83 11

Barejada – laureaci

V Festiwal Filmów Komediowych i Niezależnych BAREJAda wygrał Bodo Kox filmem „Nie panikuj". Jury pod przewodnictwem Hanny Kotkowskiej-Barei przyznało mu Grand Prix za *inteligencję, dowcip i poczucie humoru przy ukazywaniu poważnych spraw w komediowy sposób*. Nagrodzono również „Dziurę" w reżyserii Marcina Koźlińskiego (studencki film fabularny); „W stepie szerokim" Abelarda Gizy (niezależny film fabularny); „Klinikę" Tomasza Wolskiego (studencki film dokumentalny) oraz „Polski weekend" w reżyserii Jaszczura (niezależny film dokumentalny). Wyróżnienie dostał „Tramwaj" Moniki Kuczynieckiej.
Nagrodę Publiczności zdobył również Bodo Kox za „Nie panikuj". Nagroda honorowa, specjalny Miś BAREJAdy, została przyznana Stanisławowi Tymowi za kontynuację dzieła Stanisława Barei.

Bartoszki nagradzają

Grand Prix III FF Niezależnych „Bartoszki" zdobyło „Miasto ucieczki" Wojciecha Kasperskiego.
I miejsce zajęła fabuła „Emilka płacze" Rafała Kapelińskiego, II dokumentalna „Klinika" Tomasza Wolskiego a III znowu fabuła – „Edina" Nenada Mikovicia.
Wyróżnienia przyznano „Gamoniowi" Krzysztofa Ryczka za kreację głównego bohatera; „Bywa za późno" Filipa Grudziela za wrażliwość oraz „Mistrzowi świata" Łukasza Żala za zdjęcia.

Rzeszów In Plus – nagrody

Grand Prix II Ogólnopolskiego Festiwalu Kina OFFowego: „Głosy wojny" Jakuba Brzękowskiego;
I Nagroda Główna w kategorii film profesjonalny: „Próba mikrofonu" Tomasza Jurkiewicza;
I Nagroda Główna w kategorii film amatorski: „Student II" Huberta Gotkowskiego;
Nagroda Specjalna za walory promujące Rzeszów: „Kierunek Rzeszów" Kamila Kowskiego i Pawła Kalinowskiego;
Wyróżnienie – nagroda pozaregulaminowa: „Zabójstwo Romana Kowalskiego" Adama Uryniaka. ■

SZACHNAZAROW W WARSZAWIE



„JEŹDZIEC O IMIENIU ŚMIERĆ", REŻ. KAREN SZACHNAZAROW

Na zaproszenie Filmoteki Narodowej i Stowarzyszenia Filmowców Polskich 28 września przyjeżdża do Warszawy Karen Szachnazarow – reżyser, scenarzysta, producent, dyrektor generalny koncernu Mosfilm, jeden z czołowych twórców kina rosyjskiego. W 1975 ukończył wydział reżyserski WGIK-u. Rok później rozpoczął pracę jako reżyser w wytwórni Mosfilm. Debiutował w 1979 komedią „Dobriaki", w 1983 odniósł sukces komedią muzyczną „Stworzył nas jazz". Był twórcą znanego szerokiej publiczności dramatu sensacyjnego „Carobójca" (1991) z Malcolmem McDowellem oraz nagrodzonej w 1998 w Karlowych Warach „Pełni księżyca".

Mosfilm, na czele którego stoi Karen Szachnazarow, to największa wytwórnia filmowa w Rosji i jedna z największych w Europie. Od momentu jej powstania w 1923 wyprodukowano tam wiele arcydzieł światowej kinematografii, m.in. Eisensteina, Dowżenki, Pudowkina, Aleksandrowa, Romma, Tarkowskiego. Obecnie rocznie realizuje się tu ponad 140 filmów.

Retrospektywa Karena Szachnazarowa odbędzie się w warszawskim Iluzjonie w dn. 29 września – 7 października. Przegląd otworzy 28 września o 18.30 spotkanie z reżyserem w Kinotece.

Filmy Szachnazarowa będzie można zobaczyć również w kinie Ars w Krakowie (3-11 października) i w Chatce Żaka w Lublinie.

SZCZEGÓŁY: WWW.FN.ORG.PL



16. Festiwal Yach Film

Od 18 do 21 października po raz szesnasty Gdańsk stanie się stolicą polskiego teledysku. Festiwal Polskiego Wideoklipu Yach Film to jedyne takie wydarzenie artystyczne w Polsce i jedno z nielicznych w Europie.

Wideoklip łączy film, animację, collage, fabułę i muzykę. Jest dziś trwałym elementem popkultury, świadectwem chwili, obrazem społecznych zachowań, stylu życia i mody. W tym roku do konkursu trafiło ok. 200 prac polskich artystów. Jury przyzna nagrody w 8 kategoriach: reżyseria, scenariusz, montaż, zdjęcia, plastyczna aranżacja przestrzeni, animacja, kreacja aktorska, Inna Energia oraz Grand Prix. Laureat Grand Prix otrzyma 10 tysięcy złotych, fundowane przez Prezydenta Gdańska, Pawła Adamowicza.

Zostaną także wręczone: Mały Jaś (po raz 10) – nagroda za najlepszy wideoklip dla dzieci, Bursztynowy Yach dla najlepszego muzycznego filmu animowanego Krajów Skandynawskich i Nadbałtyckich (po raz 7) oraz Drewniany Yach – nagroda organizatorów 16. Yach Film. Wręczenie Yachów odbędzie się w Teatrze Wybrzeże. Partnerem Festiwalu jest Multikino, w którym 18, 19, 20 października odbędzie się prezentacja prac konkursowych dla publiczności. Gościem honorowym Yachów będzie światowej sławy fotograf i operator filmowy – Terrence Bulley.

DKF MURANÓW zaprasza

Pięcioma październikowymi pokazami po wakacyjnej przerwie inauguruje działalność DKF Muranów.

2 października zobaczymy „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni" Cristiana Mungiu, który olśnił krytyków i zdobył Złotą Palmę na tegorocznym festiwalu w Cannes.

W filmie łączącym prawdę dokumentu i emocje thrillera, rumuński reżyser przejmująco opowiada o rzeczywistości, w której kobiety mogą liczyć tylko na siebie i odmawia im się prawa do godności.

9 października – „Wholetrain", niemiecko-polski film o czterech młodych ludziach z Monachium, twórcach graffiti, które umieszczają na wagonach. Po filmie – spotkanie z przedstawicielami kultury graffiti.

16 października szwajcarska „Walizka Signera": dokument o twórczości szwajcarskiego performera, Romana Signera, nazywanego Busterem Keatonem sztuki.

23 października – „Ostatnie ognie w Porto Marghera", dokument Manueli Pellarin o gigantycznym kompleksie przemysłowym niedaleko Wenecji. Porto Marghera w latach 50., 60. i 70. była areną gwałtownych protestów robotniczych organizowanych *autonomicznie* – bez pomocy związków zawodowych i Włoskiej Partii Komunistycznej. Dzięki Porto Marghera we Włoszech narodziła się idea *autonomii robotniczej*. Film ukazuje konteksty tych narodzin: niedokończone rozliczenie z faszystowską dyktaturą, polityczne wrzenie klasy pracującej, degenerację tradycyjnych partii lewicy oraz powstawanie nowych grup politycznych, wreszcie: dzikie strajki, akty sabotażu i walki uliczne oraz powstanie Czerwonych Brygad.

Pokaz zrealizowany dzięki pomocy CKLA (Czerwonego Kolektywu – lewicowej alternatywy).

30 października obejrzymy „Obóz Jezusa", reż. Heidi Ewing, Rachel Grady. Bohaterka filmu, pastor Becky Fisher, należy do społeczności ewangelików. Całą energię wkłada w organizowanie obozów wyznaniowych dla dzieci. Do *Armii Boga* ewangelicy rekrutują *żołnierzy* spośród najmłodszych Amerykanów, najbardziej podatnych na indoktrynację. Becky Fisher ma na tym polu wielkie zasługi.

Projekcje odbywają się we wtorki o 20.00. Po wszystkich pokazach – spotkania z gośćmi i dyskusje.

Międzynarodowy Przegląd Filmów Filozoficznych

W grudniu odbędzie się w Krakowie Międzynarodowy Przegląd Filmów Filozoficznych. To kontynuacja zeszłorocznego Kinematografu Filozoficznego, w ramach którego odbywały się prelekcje, wykłady, projekcje filmów i dyskusje stanowiące obszar poszukiwań wartości we współczesnym świecie.

Organizatorzy zapraszają fabuły, dokumenty, filmy biograficzne, etiudy, filmy krótkometrażowe, wszelkie formy, których twórcy chcą skonfrontować swoje myślenie i doświadczenia z innymi filmowcami i odbiorcami, dla których film jest filozofią obrazu. Zdaniem organizatorów kino egzystencjalnych pytań wyrasta z tych samych przesłanek, co myślenie filozoficzne: ze zdziwienia, wątpienia, cierpienia, czerpie z tych samych pytań, szuka odpowiedzi.

Festiwalowi towarzyszą Warsztaty Scenariuszowo-Realizatorskie, których uczestnicy będą pracować nad wszystkimi etapami realizacji filmu, od konstrukcji scenariusza, po końcowy montaż. Efekty zostaną zaprezentowane i omówione w Finale Międzynarodowego Festiwalu Filmów Filozoficznych w grudniu 2007; oraz Warsztaty Filozoficzno-Filmowe, mające dostarczyć młodym odbiorcom narzędzi do samodzielnego, aktywnego udziału w kulturze.

REGULAMIN, KARTA ZGŁOSZENIA, INFO: WWW.EKSIT.PL

Quest Europe – nagrody i nominacje

Na MF Kina Autorskiego Quest Europe w Zielonej Górze przyznano nagrody i nominacje do Offscarów.

Grand Prix dla najlepszego polskiego filmu fabularnego otrzymał Kuba Czekaj za „Kawałek Nieba".

Grand Prix dla fabuły zagranicznej: „Chinese Take Away" (Chińczyk na wynos), reż. Felix Binder, Niemcy;

Nagroda Specjalna Lubuskiej Szkoły Telewizji i Filmu: Przemysław Filipowicz, „Pan Chlebek";

Wyróżnienia: „The Young Girl", reż. Felix Binder, Holandia; „My Name Is Yu Ming, reż. Daniel O'Hara, Irlandia „Dom Kultury", reż. Marek Kossowiec; „Najświętsze słowa naszego życia", reż. Waldemar Grzesik.
Wyróżniono też Grzegorza Wojdona za kreację aktorską w filmie „Nie panikuj" Bodo Koxa oraz Pawła Górkę za rolę Bernarda w „Lunatykach" Tomasza Jurkiewicza. Nagrodę Publiczności otrzymały „Galerianki" Katarzyny Rosłaniec.
Krystyna Janda, Marzena Trybała i Kinga Preis, goście honorowi imprezy, odebrały statuetki Wielkie Ukłony.
Z kompozytorem Janem A. P. Kaczmarkiem widzowie rozmawiali o muzyce filmowej.
Ogłoszono również nominacje do Offskarów:
aktorka: Magdalena Ciurzyńska, „Galerianki" Katarzyny Rosłaniec;
aktor: Marcin Dorociński, „Nie panikuj" Bodo Koxa;
montaż: Jacek Chamot, „Nie panikuj" Bodo Koxa;
reżyseria: Piotr Ryczko, „Mila";
scenariusz: Katarzyna Rosłaniec, „Galerianki";
dokument: „Dom Kultury", Marek Kossowiec;
zdjęcia: Kacper Fertacz, „Lunatycy".

Młode Kadry w Lunie

Fundacja Cinema Art zaprasza na Światowy Festiwal Filmów Studenckich „Młode Kadry", w dn. 25-27 października w kinie Luna w Warszawie. Wstęp wolny.
W programie festiwalu: pokazy filmów, wybranych spośród kilkuset, które do końca września napływały z całego świata, oraz spotkanie z wykładowcami szkół filmowych z Niemiec (HFF Konrad Wolf), Czech (FAMU), Serbii (Belgrad) i Brazylii (Rio de Janeiro). Szkoły zaprezentują się poprzez filmy swoich studentów, będzie też dyskusja.
Atrakcję pierwszego dnia stanowi koncert artystów z Bright Blue Gorilla z Los Angeles: twórców filmowych, muzyków i aktorów.
WIĘCEJ:
WWW.OFFON.ORG WWW.CINEMAART.PL

III Spotkania z Filmem Górskim – laureaci

Grand Prix konkursu III Spotkań z Filmem Górskim jury przyznało norweskiemu filmowi „Loop" (Pętla), w reżyserii Sjura Paulsena. Film dostał też Nagrodę Dyrektora Tatrzańskiego Parku Narodowego.
Nagroda Publiczności oraz Nagroda Sponsora za film zrealizowany w najbardziej ekstremalnych warunkach przypadły argentyńskiej „Cerro Torre. Ritmo Latino en la cara oeste" (Cerro Torre. Latynoskie rytmy na zachodniej ścianie) Ramira Calvo.
Nagrodę Burmistrza Zakopanego dostał Marc Eberle z Niemiec za „Córy Hindukuszu".
Filmy oceniało Jury: Pavel Barabasz (przewodniczący), słowacki filmowiec i fotograf; Anna Czerwińska, najwybitniejsza polska himalaistka, zdobywczyni ośmiu ośmiotysięczników oraz Korony Ziemi; Szymon Kapeniak, reżyser dokumentalista, autor wielu ciekawych przejść wspinaczkowych w Tatrach; Paweł Skawiński, dyrektor Tatrzańskiego Parku Narodowego; Jakub Brzosko, przewodnik tatrzański, ratownik TOPR.
III Spotkania z Filmem Górskim odbyły się w Zakopanem w dn. 6-9 września. ■

Nagrody i wyróżnienia

Dla „Sztuczek" w Wenecji (i Gdyni)
„Sztuczki" Andrzeja Jakimowskiego zdobyły Nagrodę Europa Cinemas Label dla Najlepszego Filmu Europejskiego, a także nagrodę Laterna Magica na 64. MFF w Wenecji (29 sierpnia – 8 września). Film wygrał w sekcji Giornate degli Autori (Venice Days), prezentującej pierwsze i drugie filmy europejskich twórców kina autorskiego.
Dzięki nagrodzie Europa Cinemas „Sztuczki" zyskają dodatkową promocję i dystrybucję w ponad 400 miastach 55 krajów Europy.
„Sztuczki" są też triumfatorem tegorocznej Gdyni, gdzie Andrzej Jakimowski zdobył podwójne Złote Lwy (dla reżysera i producenta), a także nagrodę Organizatorów Festiwali i Przeglądów Polskich Filmów za Granicą. Adama Bajerskiego nagrodzono za zdjęcia.

Weneckie polonica
Na 64. MFF w Wenecji nagrodzono także inne filmy wyprodukowane z polskim udziałem: „Polak potrzebny od zaraz" (It's a Free World...) Kena Loacha dostał Nagrodę OSELLA za scenariusz Paula Laverty'ego, Specjalne Wyróżnienie SIGNIS oraz Nagrodę EIUC Human Rights Film; zaś „Nightwatching" Petera Greenawaya – Nagrodę Fundacji Mimmo Rotella oraz Open Award 2007.

Dla „Melodramatu" na Węgrzech
„Melodramat" Filipa Marczewskiego uznany został za najlepszy krótki metraż na węgierskim festiwalu Cinefest. To kolejne spośród kilkudziesięciu wyróżnień dla fabuły Marczewskiego.

Dla „Wścieklizny" w Mongolii
„Wścieklizna" Jacka Czapnika z Bydgoszczy wygrała festiwal „Fish Eye" (Rybie oko) w stolicy Mongolii, Ułan Bator.
W Mongolii wyświetlano także filmy Jacka Banacha i Przemysława Komorniczaka, Pawła Jaworskiego, Tomka Matuszczaka i Łukasza Romanowa, z przygotowanej przez TOFIFEST panoramy Festiwalu WIELOPAK. „Wściekliznę" zgłosili do konkursu organizatorzy TOFIFEST we współpracy z redakcją toruńską telewizji TVN.

Dla Maliszewskiej w Gdyni
Organizatorzy 32. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych ogłosili wyniki plebiscytu publiczności głosującej na najlepszy film z Programu 30 minut, którego prezentacja odbyła się po raz drugi w ramach festiwalu. Nagrodę Publiczności 32. FPFF otrzymała Anna Maliszewska za „Pokój szybkich randek".

„Katyń" – kandydat do Oscara

„Katyń" Andrzeja Wajdy jest kandydatem polskiej kinematografii do Oscara w kategorii najlepszy film nieanglojęzyczny. Zdecydował o tym jednogłośnie Komitet Selekcyjny powołany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w składzie: Janusz Majewski (przewodniczący), Andrzej Bartkowiak, Ewa Braun, Sławomir Fabicki, Piotr Fudakowski, Jan A. P. Kaczmarek, Janusz Morgenstern i Agnieszka Odorowicz.

Nasi za granicą

„Plac Zbawiciela" kandyduje do nagród Europejskiej Akademii
Europejska Akademia Filmowa ogłosiła listę tytułów, które rywalizować będą o nominacje do Europejskich Nagród Filmowych. Wśród 42 tytułów jest „Plac Zbawiciela" Joanny Kos-Krauze i Krzysztofa Krauze. Grono nominowanych w najważniejszych kategoriach wybierze 1.800 członków Europejskiej Akademii Filmowej z 20 krajów. Pełna lista nominacji ogłoszona zostanie 3 listopada podczas Festiwalu Filmowego w Sewilli. Ceremonia wręczenia nagród odbędzie się 1 grudnia w Berlinie.

„Aleja Gówniarzy" w Sao Paolo
„Aleja Gówniarzy" Piotra Szczepańskiego została zakwalifikowana do sekcji New Directors' Competition na MFF w Sao Paolo (19 października – 1 listopada).

Polskie filmy dla dzieci na festiwalach
Animacje „Gdzie jest Nowy Rok?" Janusza Martyna i Roberta Turły oraz „Krawiec Niteczka" Andrzeja Gosienieckiego startują w konkursie 19. festiwalu programów i filmów dla dzieci Prix Danube w Bratysławie.
„Krawiec Niteczka" jest w konkursie 25. MFF dla dzieci „Carrousel" w Rimouski w Kanadzie. Uczestnicy tej imprezy zobaczą też „Pożeraczy książek", jeden z odcinków „Magicznego drzewa" Andrzeja Maleszki.
„Krawiec Niteczka" jedzie też do Madrytu na MFF Animowanych AniMadrid (28 września – 5 października) oraz na 24. Chicago International Children's Film Festival (18-28 października) i MF produkcji telewizyjnych w Rio de Janeiro (16-22 listopada).
W konkursie 15. MFF dla Dzieci „Złoty Słoń" w Hyderabad w Indiach (14-20 listopada) znajdą się: „Mokra bajeczka" Wojciecha Giełowskiego, „Gdzie jest Nowy Rok?" Martyna i Turły oraz „Para" i „Bracia" z serii „Magiczne drzewo" Andrzeja Maleszki.
Sukcesy „Krawca Niteczki", jednego z ostatnich odcinków serii „Baśnie i bajki polskie", rozpoczęły się Nagrodą Brązowego Kairu na tegorocznym festiwalu w Kairze.
„Gdzie jest Nowy Rok?" dostał nominację do Pulcinella Award we Włoszech oraz Nagrodę dla Najlepszego Filmu na festiwalu DiverCine w Urugwaju. „Mokra bajeczka" zdobyła Platynową REMI za reżyserię TV na tegorocznym 40. MFF w Houston, a seria „Magiczne drzewo" ma na koncie kilkanaście nagród w konkursach największych międzynarodowych festiwali filmów dla dzieci na całym świecie.


„SZTUCZKI": DAMIAN UL I EWELINA WALENDZIAK
FOT. ADAM BAJERSKI

Nasi na Prix Europa

Na festiwalu Prix Europa (13-20 października, Berlin i Poczdam) w konkursie programów radiowych, telewizyjnych i internetowych Polskę reprezentuje 11 produkcji. Są wśród nich trzy filmy dokumentalne: „Still Alive – film o Krzysztofie Kieślowskim" i „Dworzec Gdański" Marii Zmarz-Koczanowicz oraz „Lekcja białoruskiego" Mirosława Dembińskiego. W kategorii TV fiction startuje „Chciałam Ci tylko powiedzieć" Małgorzaty Imielskiej.

„Still Alive" na świecie

Dokument Marii Zmarz-Koczanowicz „Still Alive – film o Krzysztofie Kieślowskim" cieszy się zainteresowaniem międzynarodowych festiwali. Niedawno był pokazany na MFF w Seulu (6-16 września), i na Prix Italia w Weronie (23-29 września), jedzie też do Hajfy (23 września – 4 października) i Rio de Janeiro (29 września – 4 października). Wcześniej „Still Alive" był prezentowany m.in. na festiwalach w Göteborgu, Denver, Montrealu, Seattle.

Paryskie projekcje Majewskiego

W Instytucie Polskim w Paryżu odbył się cykl projekcji filmów Lecha Majewskiego. Paryscy widzowie obejrzeli „Pokój saren" z 1997, „Wojaczka" (1999), „Angelusa" (2001) i „Ogród rozkoszy ziemskich" (2003). Reżyser był gościem Instytutu.

Jan A. P. Kaczmarek gościem Amerykańskiej Akademii

20 września Jan A.P. Kaczmarek wziął udział w forum kompozytorskim „The Music Soundtrack" na temat Współczesnych Technik Tworzenia Muzyki Filmowej, którego organizatorem jest Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

WIĘCEJ: WWW.OSCARS.ORG

Nasi na Moveast

Dziewięć polskich filmów znalazło się w konkursie Węgierskiego Festiwalu Filmowego Moveast, który odbywa się w Pécsu w dn. 30 września – 7 października. To ubiegłoroczne debiuty: „Chaos" Xawerego Żuławskiego, „Czeka na nas świat" Roberta Krzempka, „Chłopiec na galopującym koniu" Adama Guzińskiego, „Hi way" Jacka Borusińskiego, „Hiena" Grzegorza Lewandowskiego, „Ja wam pokażę!" Denisa Delicia, „Kto nigdy nie żył..." Andrzeja Seweryna, „Statyści" Michała Kwiecińskiego i „Z odzysku" Sławomira Fabickiego. W jury festiwalu zasiadają m.in. Krzysztof Zanussi i Vilmos Zsigmond. Nagrodę przyzna też jury FIPRESCI. Na festiwalu odbędą się znaczące imprezy towarzyszące: Forum Filmu Dokumentalnego, Warsztaty Krytyków Filmowych, meeting producentów, projekcje filmów animowanych, koncerty (polski akcent: Żywiołak). Na Fade In Central Europe Pitch Forum zaproszono 12 projektów, w tym 3 z Polski: Jakuba Dulbana, Jarosława Marszewskiego i Piotra Mularuka; wśród oceniających będzie Maciej Karpiński z PISF.

WIĘCEJ: WWW.MOVEAST.HU

„Homo Father" w Niemczech

„Homo Father" Piotra Matwiejczyka, z Bodo Koxem, Dawidem Antkowiakiem i Gorią Kornyluk w rolach głównych, trafił do dystrybucji DVD w Niemczech. Wkrótce sprzedaż ma się rozszerzyć na Austrię i Szwajcarię.

Piotr Adamczyk w „Einsteinie"

Piotr Adamczyk gra we Włoszech w filmie „Einstein" w reżyserii Liliany Cavani, autorki „Nocnego portiera" i „Gry Ripleya". W opowieści o prywatnym życiu Alberta Einsteina Adamczyk wciela się w jego kolegę ze studiów i głównego oponenta. ■

Pożegnania

Witold Leszczyński (74), reżyser, scenarzysta i operator, absolwent łódzkiej szkoły filmowej. Autor słynnego „Żywotu Mateusza", a także m.in. nagrodzonej w Gdyni „Konopielki" i „Siekierezady". Odszedł w trakcie realizacji kolejnego filmu, autobiograficznej, osadzonej w łódzkich realiach opowieści „Stary człowiek i pies".

Luciano Pavarotti (71), słynny tenor, obecny również na ekranach kinowych i telewizyjnych. Brał udział w telewizyjnych ekranizacjach słynnych oper, użyczył swoich wykonań do kilkunastu filmów (m.in. „Człowiek w ogniu", „Depresja gangstera", „Fatalne zauroczenie", „Czarownice z Eastwick"), pokazywał się w dokumentach i programach rozrywkowych.

Jane Wyman (93), amerykańska aktorka, pierwsza żona Ronalda Reagana. Laureatka Oscara za rolę w filmie „Johnny Belinda" (1948), nominowana trzykrotnie do Nagrody Akademii (1947, 1952, 1955).

15. Camerimage 2007

Jubileuszowy Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych, od tego roku pod nazwą Plus Camerimage, odbędzie się w Łodzi w dn. 24 listopada – 1 grudnia. Polkomtel SA, operator sieci Plus, zawarł porozumienie z organizatorami, na mocy którego Plus zostaje Tytularnym Sponsorem Festiwalu. Zakończyło się już przyjmowanie zgłoszeń do konkursu głównego. O udział w festiwalu ubiega się 320 filmów. Wyniki selekcji poznamy na przełomie października i listopada. Trwa natomiast jeszcze przyjmowanie zgłoszeń do Konkursu Etiud Studenckich (do 17 października). Formularze, informacje: www.camerimage.pl

Można też oddawać głosy w Konkursie na Żabę Żab. Nagrodę zdobędzie film, który zdaniem internautów okaże się najlepszy pod względem zdjęć spośród wszystkich, które zdobyły Złotą, Srebrną i Brązową Żabę w czasie poprzednich festiwali. ■

KONKURS

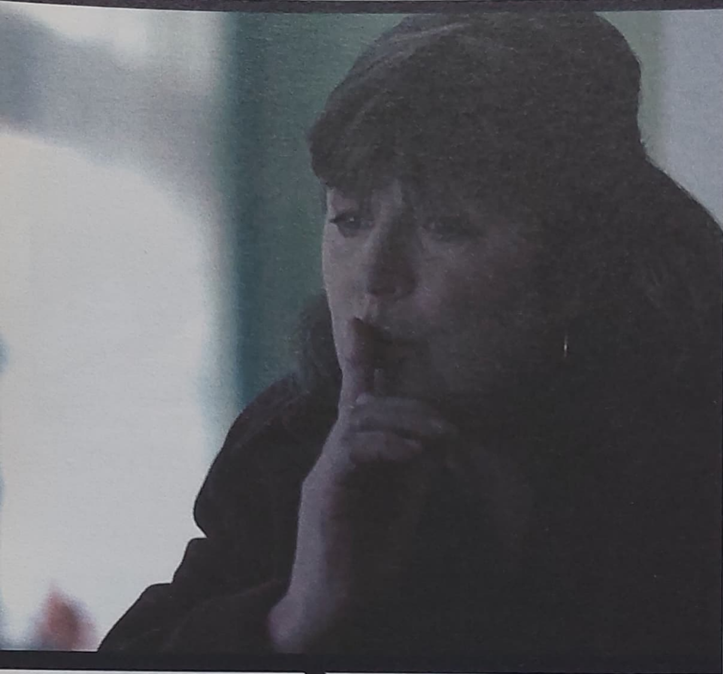
Zapraszamy Czytelników na Festiwal Plus Camerimage (od 24 listopada do 1 grudnia 2007 w Łodzi). Organizatorzy imprezy ufundowali dla Państwa akredytacje na cały Festiwal oraz jednodniowe wejściówki na festiwalowe projekcje, a otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:

Festiwal odbywa się w tym roku po raz piętnasty. Kto wygrał pierwszy konkurs o Złotą Żabę?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 13 listopada 2007 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO4. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

english index: contents



„IRINA PALM", REŻ. SAM GARBARSKI

Babska Muza

W poznańskim kinie Muza, należącym do firmy Gutek Film, 1 października nastąpi otwarcie cyklu filmowego pod tytułem „Babska Muza". Ma to być alternatywa wobec stereotypowego postrzegania kina kobiecego jako zbioru lekkich, romantycznych komedii. W cyklu znajdą się ambitne filmy o kobietach, tworzone zarówno przez kobiety, jak i przez mężczyzn.

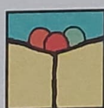
Organizatorzy chcą stworzyć przestrzeń do dyskusji o problemach współczesnych kobiet: nastolatek i kobiet dojrzałych, mieszkanek Europy i kobiet spoza naszego obszaru kulturowego, chcą pokazać, jak różne jest doświadczenie bycia kobietą. Głównym obszarem zainteresowań jest temat kobiecej solidarności i poświęcenia. Będą filmy dotykające poważnych kwestii oraz lżejsze tytuły, jednak nie mniej wartościowe. Otwarcie cyklu nastąpi 1 października o godz. 20.00. Mgr Anna Śliwińska będzie mówić o miejscu kobiety w filmie, a następnie odbędzie się przedpremierowy pokaz nagrodzonego canneńską Złotą Palmą filmu Cristiana Mungiu „4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni".

Seanse cyklu „Babska Muza" będą się odbywały przez cały rok, zawsze w pierwszy poniedziałek miesiąca. Na kolejnym spotkaniu, 5 listopada, obejrzymy „Fucking Amal", a ekspertka opowie o dojrzewaniu kobiet i problemach współczesnych nastolatek. 3 grudnia – „Irina Palm", 7 stycznia – „Volver".

Bilety:
13 zł normalny, 11 zł ulgowy.



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ



Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego Promocja Czytelnictwa ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Baza archiwalna „Kina" pod adresem www.kino.org.pl



Zrealizowana przy wsparciu POLSKIEGO INSTYTUTU SZTUKI FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „KINO"

ADRES REDAKCJI I FUNDACJI:
00-724 Warszawa,
ul. Chełmska 21
tel. 841-68-43, tel./fax 841-90-57
e-mail: kino@kino.org.pl
http://kino.onet.pl

NUMER KONTA:
35 1050 1054 1000 0022 8533 3569

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada za treść ogłoszeń

PROMOCJA I KOLPORTAŻ
Jacek Cegiełka

ADMINISTRACJA
Grażyna Tatarska

REDAGUJE ZESPÓŁ:
Bożena Janicka (dział krajowy), Andrzej Kołodyński (red. nacz.), Jerzy Płażewski, Magda Sendecka, Konrad J. Zarębski (sekr. red.)

STALE WSPÓŁPRACUJĄ:
Grażyna Arata, Iwona Cegiełkówna, Alicja Helman, Tomasz Jopkiewicz, Maria Kornatowska, Magda Lebecka, Tadeusz Lubelski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Tadeusz Sobolewski, Tadeusz Szczepański, Tadeusz Szyma, Piotr Śmiałowski

PROJEKT GRAFICZNY:
Luxsfera Design:
Justyna Wróblewska
i Kasper Skirgajłło-Krajewski
www.luxsfera.pl

OPRACOWANIE GRAFICZNE
Maciej Sawicki

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

DRUK
Profesja Druk s.c.
92-318 Łódź
ul. Piłsudskiego 135
tel. (48/42) 25 26 755
www.profesjadruk.pl

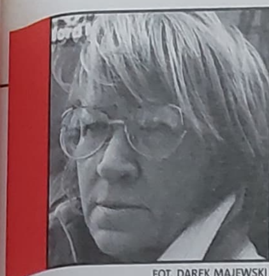
Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów i śródtytułów.

Warunki prenumeraty „RUCH" SA

1. PRENUMERATA KRAJOWA
Wpłaty przyjmowane są tylko na okresy kwartalne. Cena za I kwartał 2008 wynosi 22,50 zł – termin przyjmowania wpłat: do 5 XII 2007
Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora (dostawa w uzgodniony sposób).

2. PRENUMERATA ZAGRANICZNA:
Złotówkowa na I kwartał 2008 – termin do 20 XI 2007 (cena prenumeraty plus rzeczywiste koszty wysyłki) i eksportowa – dewizowa od dowolnie wybranego numeru w roku kalendarzowym. Wpłaty przyjmuje RUCH SA Odddział Krajowej Dystrybucji Prasy, konto: PeKaO SA IV O/W-wa 68 1240 1053 1111 0000 0443 0494. (Dodatkowe informacje: tel. 620-12-71 w. 2366).

PRENUMERATA REDAKCYJNA NA 2007 ROK
Na dowolne okresy. Krajowa: 6,50 zł za egzemplarz; zagraniczna o 100% droższa od krajowej; dewizowa – pocztą zwykłą: 3,5 euro za egz., pocztą lotniczą (Europa): 4 euro za egz.



FOT. DAREK MAJEWSKI

ścinki

BOŻENA JANICKA

Śmiechu warte

Filmowa komedia: jedna z niewielu okazji, by rodak uśmiechnął się za darmo, a nawet za to zapłacił. Bowiem uśmiech ma u nas konkretną cenę: 5 zł. Skąd znam ją tak dokładnie? Otóż minionego lata wracałam z pewnej miejscowości PKS-em. Po drodze wsiadły dwie dziewczyny i poprosiły kierowcę, żeby zatrzymał się na krzyżówce, czyli spory kawałek przed następnym przystankiem. Sięgnęły do portmonetek, by zapłacić po 2 i pół złotego, ale kierowca, o dziwo, pieniędzy nie przyjął. – *Wysiadacie wcześniej, to co będziecie płacić* – oznajmił zdumionym dziewczynom. Powiedziały grzecznie *dziękuję*, usiadły na wolnych miejscach i zaczęły szeptać między sobą. Po chwili jedna przeniosła się na pusty fotel z przodu i wlepiła błękitne oczy w kierowcę, czekając, żeby na nią spojrzał. A kiedy spojrzał, ładnie się do niego uśmiechnęła, po czym wstała i wróciła do koleżanki. Stąd wiem, że uśmiech wart jest piątkę. Bo gdyby 2,50 – uśmiechnęłaby się dwa razy.

A przecież kochamy komedie. Reagujemy jednak dość specyficznie. Rzadko zdarzają się w kinie te wspaniałe momenty, kiedy cała widownia wybucha zgodnym śmiechem, bo doceniła dowcip i doświadcza dodatkowej przyjemności, że obok też siedzą bystrzy ludzie. Częściej bywa tak, że komediowe finezje przyjmowane są głuchym milczeniem a ten, kto się jednak głośno roześmiał, czuje się jak idiota i uważa teraz, by nie wymknął mu się żaden dźwięk, śmiejąc się – co dosyć męczące – do środka. Albo inaczej: jakiś film, bynajmniej nie komedia, ma momenty dość paskudne i właśnie wtedy grupka na widowni, najczęściej młodzież męska w okresie mutacji, wyje ze śmiechu. Wiadomo, przypadłości okresu dojrzewania. Ale zdarza się i tak, że widownia pęka ze śmiechu, kiedy wystarczyłby uśmiech. Dlaczego się zaśmiewają – tajemnica.

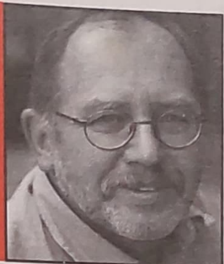
Na festiwalu w Koszalinie bardzo podobał się – i słusznie – „Rezerwat” Łukasza Palkowskiego. Ale podobno publiczność na niemal wszystko, co widziała i słyszała z ekranu, reagowała jak na tzw. szampańską komedię. A przecież to nie jest żadna beczka śmiechu. Po prostu warszawska Praga jak żywa, drugi plan i tło – prawie dokumentalne. Postacie – nie licząc głównego bohatera-fotoreportera, który chętnie by na nich zarobił – po prostu ludek z Pragi, w tym także prascy menele (i Mene Lizy). Dowcipu w „Rezerwacie" tyle, ile w każdym dobrym filmie (z wyjątkiem tych, które opowiadają o wydarzeniach tragicznych), ale nie są to wykombinowane grepsy, lecz wiernie odwzorowany prasko-menelski autentyk. Pożegnalna ballada kochanka, wykonywana w knajpie przez praskiego barda, zakończona liryczną apostrofą: *Więc nie wylewaj łez, sp...alaj jak najprędzej* robi wrażenie prawie podsłuchanej. Lekko przyćmionych dżentelmenów proszących grzecznie z obowiązkowym dodatkiem *panie kierowniku* o niewielkie dofinansowanie i umiejących docenić, jeśli zamiast dwuzłotówki dostaną piątaka (*widać, że pan jest inteligentny człowiek*; to akurat nie z filmu lecz z życia) można spotkać nie tylko na przysłowiowej Brzeskiej, ale także na pryncypalnej Targowej. Menele, ale jacyś inni niż ci z okolic Dworca Centralnego. Zachowują się inaczej, można rzec z godnością, bo są u siebie, na Pradze.

Chciałoby się powiedzieć: szanowni widzowie, zamiast ryczeć ze śmiechu (chociaż efekt wspomnianej ballady jest niezawodny) – uśmiechnijcie się do tych z ekranu, podobnie jak w ludzki, ciepły sposób robią to autorzy „Rezerwatu". Bowiem to, co pokazują, to nie jest panoptikum, lecz rezerwat właśnie.

Uśmiech uśmiechem, lecz czasami dobrze jest także roześmiać się na całe gardło. C.d. listy zwrotów (niepełnej), określających śmiech. Parsknąć śmiechem; neutralne. Ryczeć ze śmiechu; jednak trochę podejrzane. Wyć ze śmiechu; blisko nieładnej odzywki, kogo można poznać po śmiechu jego. Śmiać się do łez; pełna elegancja, także w sferze fizjologii, bo zamiast dość wulgarnej przepony działa głównie śluzówka oka. Trzymać się za boki ze śmiechu; niejasne, może chodzi o to, żeby się nie rozlecieć na kawałki. No i czysty horror: pękać ze śmiechu. Jeszcze import ze wschodu: i śmieszno, i straszno, ale to po prostu diagnoza.

Wymarzona komedia rodaków (a dwie nam się kiedyś trafiły): taka, na której można ryczeć ze śmiechu i śmiać się do łez, chociaż i śmieszno, i straszno. Łzy ważne, bo pełnią rolę oczyszczającą, a komedia potrafi czasami robić to lepiej niż dramat. Taką rolę spełniła przed laty wobec naszych sąsiadów nieśmiertelna księga Jarosława Haška o przygodach dobrego wojaka Szwejka, z nieśmiertelną odzywką, że *muchy obsrały portret Najjaśniejszego Pana*.

Szukałam kawałków o śmiechu w naszym Internecie. Najlepszy, jaki znalazłam – to była przestroga: *Śmiej się dzisiaj, jutro może być za późno.*



swoimi słowami

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Staruszek z pistoletem

Dwa małe dobre polskie filmy z tegorocznego festiwalu w Gdyni – jeden otworzył mi ten festiwal, drugi go pięknie zamknął. „Ballada o Piotrowskim" Rafała Kapelińskiego i „Raj za daleko" Radosława Markiewicza. Te filmy nie są wynikiem żadnej polityki programowej. Nie uczestniczyły w festiwalowych rankingach. Nie weszły w zasięg rażenia recenzentów z kolorowych tygodników, których głównym zadaniem jest dostarczenie czytelnikowi informacji czy film nie jest nudny. Ale co to takiego: nuda?

Przerzucam kartki tygodnika. Co tam mamy? Nowe choroby, które zagrożą ludzkości. Ocieplenie klimatu. Coś o Ben Ladenie, Rydzyku, Nelly Rokicie. Lustracja, seks po sześćdziesiątce, pedofilia. Z założenia wszystko niby ciekawe, tymczasem wieje od tego tak straszliwą nudą, że tygodnik, który dopiero co kupiłem, momentalnie starzeje mi się w oczach, zamienia w spłowiałą gazetę sprzed lat. Czy nie żyjemy w czasach melancholii? Nieustannie bombardowani ciekawostkami, mamy poczucie znieruchomienia świata. Sytuacja ma rację. Nudne jest to, co ciekawe.

Jak to dobrze, że nie jestem odbiorcą, wirtualnym czytelnikiem, któremu nieustannie ktoś doradza, co ma czytać, co ma oglądać. Moja córka Cela, która ma zespół Downa (idzie w tym roku po raz pierwszy do wyborów, jako pełnoletnia), też nie wie, co to nuda. Codziennie ogląda swoje filmy i nic jej nie obchodzą recenzje. Kino zostało stworzone jakby specjalnie dla niej. Wydaje się, że nie tylko ogląda filmy – ona w nich występuje. Przekracza barierę ekranu, jak bohaterka „Purpurowej róży z Kairu". Z tą różnicą, że nie przeżywa zawodu. Nie jest naiwna.

Co prawda, podkochuje się w pięknym bollywoodzkim aktorze. Pokazała mi niedawno scenę, gdzie Shah Rukh Khan, w obecności nieznajomej kobiety, żeby okazać zainteresowanie, zaczyna się dziwnie miotać, robić miny. *On chyba ma zespół Downa* – odkrywa Cela. Indyjski idol przypomina jej chłopców ze szkoły specjalnej. Shah Rukh Khan jest obiektem marzeń, ale kino zasadniczo nie służy jej do marzeń ani do ucieczki. Ona w kinie przeżywa świat. Uczy się siebie. Poznaje, co to znaczy być w świecie uznanym za *innego*. I nie tyle sama przechodzi na drugą stronę ekranu, co raczej przeciąga film na swoją stronę.

Dvd ogląda w samotności, nie wolno wtedy wchodzić do pokoju. Czasem nas zawoła, żeby pokazać jakąś scenę. Jako krytyk filmowy jest tolerancyjna, podobają jej się bardzo różne rzeczy, szanuje każdą konwencję. Nic jej nie nudzi. A najbardziej ceni filmy, które mówią o niej samej. Wraca do nich co jakiś czas, kiedy już naogląda się „Harry'ego Pottera" i „Władcy pierścieni". Jej kanon – to „Amadeusz", „ET", „Oliver Twist" (*ten prawdziwy*, czyli Polańskiego) oraz „Hamlet" Zeffirellego z Gibsonem. W „Hamlecie" fascynuje ją sytuacja, że książę, aby poznać prawdę, udaje wariata i za takiego jest uważany. Może też ma zespół Downa? Kiedyś chciałem zrobić Celi zdjęcie. Kręciła się, robiła miny, nie można było z nią dojść do ładu. Krzyknąłem: *Przestań, zwariowałaś?* Odparła bez namysłu: *Tak! Jak Hamlet!*

W „Balladzie o Piotrowskim" Rafała Kapelińskiego pojawia się małe miasteczko Nieszawa, położone tam, gdzie Wisła jest najszersza. Nad brzegiem potężnej rzeki stoi rząd kolorowych domków jak dla lalek. Nie ma mostu, jest prom, zwieńczony polską flagą. Tutaj w 1824 roku na chwilę zatrzymał się Szopen w drodze do Szafarni. Mówi o tym do kamery pan kustosz. Szopenowski hejnał na trąbce grany jest w Nieszawie co godzina. Pustawym rynkiem przechodzą dwie panie w moherowych beretach. Przebiega piesek.

Kapeliński oddaje bezruch i nudę tego miejsca, a zarazem nasyca obraz drobnymi gagami – niby nic się nie dzieje, ale na co spojrzeć, wydaje się śmieszne, jak po wypiciu wina marki „wino" z miejscowego sklepiku. Jest w tym bardzo kinowe połączenie bezruchu i dziania się – chociaż to dzianie się do niczego nie prowadzi. Rzeka płynie, ale jakby stała w miejscu. Jak u Heraklita. W miejscowym domu kultury – *fundacji sztuki*, której działalność nie wiadomo na czym polega, i gdzie głównie wygląda się przez okno – zatrudniony jest niejaki Piotrowski.

Krzysztof Kierszniowski, w czapeczce w czerwono-zielone paski, wynurza się z betonowej studzienki jak człowiek z pamiętnej czołówki „Czasu na dokument". Piotrowski – na niego mówią. Miejscowy pijaczek. Wszyscy go tu znają, wynajmują do jakichś drobnych prac, lubią na niego patrzeć. *Z Piotrowskim jest wesoło* – mówią.

Po pracy pije z kumplami wino nad rzeką. Przygląda się śmigającym wioślarzom. I marzy, żeby być kimś innym. Na przykład fryzjerem – nie mając o zawodzie zielonego pojęcia. Maluje w dzikie kolory drewnianą budkę. Sprowadza stary fotel fryzjerski, suszarkę, wieszak. Ustawia szyld. Wszystko, co trzeba. Ubrany w biały fartuch, tnąc w powietrzu starymi nożyczkami, ćwiczy przed lustrem gesty fryzjera, wykonuje pantomimę. Ale kto do niego przyjdzie, skoro wszyscy go tu znają?

Piotrowski zrozumie, że nie musi starać się być kimś innym. Wystarczy, że będzie tym, kim jest. Właśnie taki jest potrzebny, jako niezbędny element świata, w którym każdy kamyk ma swoje miejsce, swoją wartość – tak kiedyś tłumaczył Gelsomine w „La stradzie" linoskoczek Szalony. I tak w „Balladzie o Piotrowskim" fotografuje Polskę „B" młody reżyser z Anglii, Kapeliński: Nie musisz się zmieniać! Dokąd ci się spieszy? Usiądź nad rzeką, odpocznij, popatrz na pędzących wioślarzy. Czy nie jest pięknie? Patrzenie też jest pracą.

I drugi film: „Raj za daleko" Radosława Markiewicza – gdyby znalazł się w głównym konkursie, okazałby się najlepszy, obok „Sztuczek" Jakimowskiego. Zepchnięto go do offu, bo nie pasował do wystroju Teatru Muzycznego. Pozór dokumentu, brudne zdjęcia z cyfrowej kamery. Miejsce akcji: dom opieki społecznej na Śląsku. Aktorzy naturszczycy, jak u Ulricha Seidla w „Imporcie-eksporcie". Przykra groteskowość tego ludzkiego zbiorowiska, filmowanego z pozornym okrucieństwem, jest niczym innym, jak bezwstydną czułością – tak kiedyś fotografowała odmieńców Diane Arbus.

Jeden z pensjonariuszy umiera podczas swoich hucznie obchodzonych urodzin. Patrząc na to, mały staruszek w kaszkiecie i okularach-lornetach, postanawia uciec z domu opieki – do syna, do Niemiec. Ma od niego list, którego nie umie sam odczytać. Daje go do odczytania młodemu kierowcy zakładowego busika – gra go Jacek Borusiński z kabaretu Mumio. Ten, widząc, co jest w liście, okłamuje staruszka. Mówi, że syn go kocha, że go do siebie zaprasza.

Jedzie busikiem wesoła, zwariowana grupa pensjonariuszy. Śpiewają „Szła dzieweczka". Mumio prowadzi. Staruszek w kaszkiecie milczy, w pewnym momencie wyjmuje pistolet, który ma jeszcze z partyzantki. Jak terrorysta celuje do kierowcy. Zamiast wracać do domu opieki, każe się wieźć *przed siebie, a potem w prawo*. W domyśle: do syna, do Niemiec. W długiej scenie, budzącej na przemian uczucie żałości i odrazy, stoją naprzeciw siebie, milcząc: chłopak i staruszek z pistoletem. Dlaczego kierowca godzi się jechać? Mógłby jednym ruchem wyrwać staremu broń. Czy robi to tylko z litości? Musi ponieść konsekwencje swojego kłamstwa – tego że oszukał starego, dał mu fałszywą nadzieję. Czy chce go oszukiwać dalej? Może cała nasza wiara opiera się na takim fałszu – liście odczytanym na opak, według pobożnych życzeń?

„Raj za daleko", jako *kino drogi*, nie jest podróżą w stronę fikcji. To jest ciernista droga do prawdy, która nie zabija, ale zbawia. Staruszek z pistoletem, którego prawdziwy syn zostawił i znienawidził, odnajduje w młodym kierowcy symetryczną istotę: syna, znienawidzonego przez ojca. Skrzyżowanie tych dwóch samotności, dwóch życiowych niespełnień, dwóch rozpaczy – daje temu filmowi gorzki smak, niesie paradoksalny efekt.

RODRIGUEZ **GRINDHOUSE** vol. 2 TARANTINO

BRUCE WILLIS

Ostatnia nadzieja ludzkości...

OPIERA SIĘ NA OSTRO NAŁADOWANEJ MASZYNIE!



FILM ROBERTA RODRIGUEZA

PLANET TERROR

POWERED BY cropp town

FILM TWÓRCY DESPERADO I SIN CITY

www.grindhouse.onet.pl

TVP 2

w kinach od 12 października

RMF

machina SIEMENS FILMWEB Newsweek DZIENNIK VIVA! ?dlaczego FILM onet.pl